أ. د. ديزيره سقال

في التفكيك

٢٠١٨

أ. د. ديزيره سقال

في التفكيك

٢٠١٨

مدخل

كان ظهور العلوم اللسانيّة، منذ أواخر القرن التاسع عشر، فتحًا في العمليّة النقديّة، لأنّ اللسانيّات النقديّة، ولا سيّما البنيويّة منها، قد فتحت بابًا جديدًا، وأفقًا للنقاد غيرَ مألوف، حين اقترحت على القارئ قراءة منفصلة عن التاريخ والذّات، أي أنّ القارئ يركّز قراءته على النصّ نفسه، بمعزل عمّا هو في خارجه، وبغضّ النظر عمّا كانت المذاهب النقديّة السابقة تقوم به من سَبرِ أغوار الكاتب، تاريخًا ونفسيّةً. ويعني هذا أنّ القراءة اللسانيّة والبنيويّة كانت تطمح إلى أن تعزل نفسها عن المؤثّرات الخارجيّة للنصّ، للتفرّغ إلى قراءته بما هو نصّ، أي بمكوّناته العليا والدنيا (بُناه الكبرى، وبناه الصغرى)، من أجل استخراج ما فيه، بمعزل عن التأثيرات الخارجيّة الّتي تُعتَبَر إسقاطات وإضافات قد لا يحتاج إليها النصّ.

لقد كان التركيز على اللغة نفسها أمرًا أساسيًّا في القراءات اللسانيّة والبنيويّة، وذلك لأنّ اللغة هي العنصر الرئيس الّذي تكوّن النصّ منه، ومن خلالها نقرأ شذرات الكاتب، من غير أن ندخله في قراءتنا. بمعنى آخر، فإنّنا، في القراءة اللسانيّة والبنيويّة، نعزل وحدات النصّ المكوَّنَةَ من لغة، ونقرأها كأنّها معزولة عن صاحبها،

لأنّ مهمّة هذا الأخير قد انتهت عند كتابتها، فتأتي هذه الوحدات موضوع الدراسة كشفًا عن أعمق ما في النصّ، أيِّ نصٍّ، ولا حاجة إلى قراءة سواها من الخارج على الإطلاق. وفي مسألة اللغة، يقول بارت: "اللغة دائرة مجرّدة من الحقائق... والكاتب لا يغترف منها شيئًا البتّة... إنّها مجالٌ لفعلٍ وتحديدٌ لممكنٍ وانتظار له. ليست اللغة مجال التزام اجتماعيّ، بل مجرّد انعكاس بدون اختيار، وملكيّة مشاع للناس لا للكاتب. إنّها تظلّ خارج العنصر الطقوسيّ للآداب."[١] ولأنّ اللغة "ملكيّة مشاع للناس"، على حدّ تعبيره، نفهم سبب قَصْرِ البنيويّين قراءتَهم على اللغة، أداةِ اللسان، وإهمالِهم سواها في النصّ.

على أنّ البنيويّة واللسانيّة اللتين ادّعتا "ملاحظة البنى" لم تقوما بأيّ عمل بنائيّ[٢]. بمعنى أنّهما اكتفتا بوصف البنية، أي شكل النصّ، ولكنّهما لم تتطرّقا إلى فلسفة المعنى. لقد ظلّت مهمّة البنيويّة، في القراءة، وصفيّةً أكثرَ منها تحليليّة لجوهر المادّة الّتي يتناولها النصّ، أي لمضمونه. ولقد انتقد بارت هذا قائلًا: "هذا النقد يريد أن يحمي في العمل قيمة مطلقة، لم يلامسها أيّ من هذه

---

١ – رولان بارت، **درجة الصفر للكتابة**، تعريب: محمد برادة، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٨٠، ص ٣٢

٢ – رولان بارت، **نقد وحقيقة (الأعمال الكاملة – ٣)**، تعريب: منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤، ص ٦٤

"المواضيع السافلة" الّتي هي التاريخ، أو العمق الأدنى من التحليل النفسيّ: إنّ ما يريده هذا النقد ليس عملًا مكوّنًا، ولكنّه عمل مجرّد نتجنّب فيه أيّ مشاركة للعالم، وأيّ تحالف غيرَ متكافئ مع الرغبة، وهكذا يكون نموذج هذه البنيويّة العفيفيّة أخلاقيًّا بكلّ بساطة."[١] على أنّ هذه اللسانيّات، وإن مدّت لنا يد العون لنقرأ المواضيع الّتي يتناولها النصّ، أيِّ نصٍّ، تبقى عاجزة عن أن تحلّ القضايا الّتي يطرحها، فهي تحتاج في معظم الأحيان إلى مساعدة من التاريخ والأنتروبولوجيا... أي من الخارج.[٢]

والمشكلة الأساسيّة هنا، بناءً على تحديد بارت نفسه، هي طبيعة الأسلوب؛ فَتَحْتَ هذا الاسم تتكوّن لغة تكتفي بذاتها، وتغوص في عمق ميثولوجيا صاحبها وشخصيّته السرّيّة.[٣] إنّه مكان عزلة الكاتب، وعمق عموديّ يغترف من ذكراه، و"يكوّن

---

١ – المرجع نفسه، ص ٦٥

٢ – المرجع نفسه، ص ٩٨ – ٩٩ يقول بارت: "إنّها تحتاج من التاريخ عونًا... واللسانيّات تحتاج إلى الأنتروبولوجيا، فهي تسمح لها بمقاربات تحدثها، ودمجٍ متتابع تقيمه، وبوصف للمنطق العامّ للدوالّ." (الموضع نفسه)

٣ – رولان بارت، **درجة الصفر للكتابة**، ص ٣٣

كثافته انطلاقًا من تجربة معيّنة للمادّة".[١] وهو يتموضع خارج الفنّ نفسه، ويرسم مع اللغة طبيعة الكاتب.[٢]

ومن خلال هذا المفهوم يمكننا أن نقول، مع بارت، إنّ الكتابة[٣] لا يمكنها أن تكون محايدة، أو بريئة، لأنّ للكلمات ذاكرة ثانيةً، أعمقَ من ذاكرتها الظاهرة[٤]، مصدرها التاريخ[٥]، والتجارب الشخصيّة الّتي مرّ بها الكاتب، وتأصّلت في لغته، فشكّلت له ما يمكن أن نسميه "ما وراء اللغة".

هذا بالتحديد هو الأمر الّذي يجب أن ننطلق منه لفهم التفكيك؛ بمعنى أنّ هذا الضرب من النقد الجديد يحاول أن يتسلّل من مبدإ وصف شكل النصّ الّذي قامت عليه القراءات اللسانيّة والبنيويّة السابقة، ليقبض على فلسفة المعنى، داخل النصّ نفسه. ولقد حافظ التفكيك على جوهرٍ كانت قالت به البنيويّة واللسانيّة

---

١ – المرجع نفسه، ص ٣٤

٢ – المرجع نفسه، ص ٣٥. ويقول بارت هنا: "اللغة تعمل وكأنّها سلبيّة، كأنّها الحدّ الأدنى للممكن، أمّا الأسلوب فهو ضرورة تربط مزاج الكاتب بلغته." (الموضع نفسه)

٣ – يحدّد بارت الكتابة بأنّها واقع بين الأسلوب واللغة، فهذان "قوّتان عمياوان، والكتابة فعل للتضامن التاريخيّ. اللغة والأسلوب شيئان، والكتابة وظيفة: إنّها العلاقة بين الإبداع والمجتمع." (المرجع نفسه، ص ٣٦)

٤ – يقول بارت: "الكتابات الممكنة بالنسبة لكاتب (كذا) معين تتمّ تحت ضغط التاريخ والتقاليد..." (المرجع نفسه، ص ٣٨)

٥ – المرجع نفسه، ص ٣٨

من قبل هو غياب الكاتب. ولكنّها غيّبته بطريقة أخرى أكثر عنفًا، حين سلبته نصّه وحقّه الحصريّ فيه، بل أعلنت أنّ الكاتب أسطورة لا وجود لها بعد، وأنّه مات وانتهى، ولا قيمة له في النصّ على الإطلاق. "إنّ النصّ لَيُصنع من الآن فصاعدًا، ويُقرأُ، بطريقة تجعل المؤلّف عنه غائبًا على كلّ المستويات."[١]

من هنا كانت استراتيجيّة التفكيك تقوم على أساس التناصّ وتعدّد القراءات، وتُبخّر المعنى نفسَه، لأنّها تقرأ الثقافاتِ المتراكمةَ في النصّ، وتتجاوزه إلى معانيه الممكنة، من غير أن تقف عند معنى واحد، فتقرأ ما يمكن أن نسميه الغيابَ، وتستحضره دائمًا على أنّه معنى من المعاني الّتي تختبئ في المادّة. لذلك يمكننا أن نقول إنّ "موت الكاتب هو الثمن الّذي تتطلّبه ولادة القراءة."[٢] بل إنّ كلّ شيء في النصّ قد غاب ولم يعد فيه سوى الكتابة[٣].

---

١ – رولان بارت، **نقد وحقيقة (الأعمال الكاملة – ٣)**، ص ٢٠

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٥

٣ – المرجع نفسه، ص ٧٦

الفصل الأوّل
التعريف بالنقد التفكيكيّ

١ – مقدّمة: لم يكن ظهور التفكيك أمرًا مفاجئًا في الوسط النقديّ، بل كان محتومًا في غمرة الفكر الّذي أفرزه. ولعلّ الفلسفة الّتي انتشرت في الولايات المتحدة، مؤخّرًا، كان لها دور كبير في إظهار هذا النقد، أعني فلسفة الكاوس (أو فلسفة الفوضى). ففي هذه الفلسفة نستقرئ التحوّلاتِ العميقةَ الّتي عرفتها الثقافة، والقواعدَ العلميّة، وكذلك القواعدَ الأدبية وقواعدَ الفنون. وقد تمركزت هذه التحولات "حول الميتاخطاب والميتاسرديّات... فأصبح ما بعد الحداثة يتعلق في حالة يستحيل فيها الإحاطة بشرعيّة أساسيّة أو إبيستمولوجيّة بالمعارف، وأصبح يبحث عن العلّة أو العلل المحليّة الجزئيّة، فألقي العقل النظريّ جانبًا، وأصبح يُبحَث في الجزئيّ المتشظّي وفي الجوارات التصوّريّة."[١]

٢ – استراتيجيّة الفكر الجديد/ التفكيك: لقد صار ما هو متناثر، ومتناتل، وجزئيّ، محورَ القراءة الفلسفيّة والخطاب الفلسفيّ،

---

١ – سامي أدهم، **ما بعد الحداثة**، بيروت: دار كتابات، ط١، ١٩٩٤، ص ٥١. وقارن: سامي أدهم، **مقال: ما بعد الحداثة: الواحد/ الخطاب العربي الرائج**، مجلة: كتابات معاصرة، شباط آذار ١٩٩٣، ص ٢٥

ولهذا السبب سقط المركز الّذي يستقطب الأشياء، وسقط معه ما كان قَبليًّا وأساسيًّا، ليصير شظايا تحمل في أعماقها بقايا من كلّ مكان، تمثّل دراستُها ضربًا من الحفريّات المعرفيّة، أو التنقيب المعرفيّ عن كوامن الماضي والتجارب المتراكمة في الأجزاء، ما يجعل كلَّ جزء منها وحدةً قابلة للدراسة المستقلّة. ولكنّ الأهمّ هو أنّ التصوّرات قد انهارت بنيتها المفهوميّة الدقيقة. "فمفهوم التراث، مثلًا، يهدف إلى إظهار مقياس زمنيّ خاصّ لمجموعة من الظواهر هي في آن متتالية ومتشابهة."[١] هكذا نجد مفكرًا مثل فوكو يدعو إلى تفكيك مفاهيم الخطاب القَبْليّة الّتي اعتدنا أن نربط بها خطابات البشر.[٢] ويرى أنّنا علينا تعليق قبولنا المسبق بتلك التحليلات والأشكال الّتي لا نضعها في إشكاليّة، ولا نجعل منها إشكاليّة، فنعيد النظر فيها، لأنّها نتيجةُ عمليّةِ تركيبٍ علينا أن نتعرّف إليها وإلى قواعدها، وأن نتحكّم بتعليلاتها.[٣] وبعد التحرّر من كلّ هذه الأشكال، نجد أمامنا مجالًا واسعًا قد تحرّر..."[٤] معنى هذا أن نفكّك ما كان، من قبل، يبدو متماسكًا، لنعيد قراءته. بل أكثر: فعلى هذا الأساس، تكمن مهمّة تاريخ الأفكار نفسه، برأي فوكو، وهي أن يجتاز

١- Michel Foucault, **L'archéologie du savoir**, Paris: Gallimard-nrf, 1969, p. 31

٢- Ibid, p. 31

٣- Ibid, p. 37

٤- Ibid, p. 38

الانتظامات الموجودة ويقرأها، ويعيد تأويلها. وهكذا تشكّل هذه المهمّة أسلوب تحليل.[١] وعلمُ آثارِ الأفكارِ لا يهدف إلى استعادتها، بل إلى إعادة كتابتها.[٢]

يشكّل هذا الموقف مدخلًا صالحًا لفهم استراتيجيّة التفكيك، ذلك لأنّه ليس مجرد قراءة، بل يحمل في طيّاته موقفًا فلسفيًّا، يدعو إلى الشكّ في كلّ شيء، وإلى إعادة النظر فيه. ولقد كان، فلسفيًّا، يطمح إلى تدمير الطمأنينة الفلسفيّة الّتي حاولت الفلسفة الجديدة – فلسفة ما بعد فلسفات عصر الأنوار الأوروبيّ – أن ترسيه، لأنّه أظهر أنّ الفلسفات الجديدة الّتي كانت قد زعمت أنّها تخلّصت من الأخلاقيّات والمثاليّات ليست كذلك في الواقع، بل إنّها قد ولّدت أخلاقيّاتٍ ومثاليّاتٍ خاصّةٍ بها، أحلّتها محلّ تلك الّتي قضت عليها. وعلى هذا، فإنّ التفكيك يقضي على ما هو عام، ليرتبط بالذات وحدها، ولكنّ الذات هنا ليست مركزًا، بمعنى أنّها ذات مؤقّتة، تتحوّل، في كلّ مرة يتحرّك فيه الفكر، إلى ذات أخرى، وتبقى مشروعًا مفتوحًا على كلّ الاحتمالات.

من هنا يمكننا أن نقول إنّ التفكيكَ استراتيجيّةٌ تهدف "إلى زرع الشكّ في كلّ شيء، وتصديع بنية الخطاب، وتدمير دعائم

---

١ - Ibid, p. 180

٢ - Ibid, p. 183

تمركز العقل، وتقويض الأصل الثابت المتفرّد بالقوّة وما يرتبط به من مفاهيم التعالي والقَصديّة – يدمّر التفكيك تلك المركزيّة بوصفها حضورًا لامتناهيًا، ويدعو إلى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز حيث تذوب الدلالة المركزيّة المتعالية، فينفتح النصّ على أفق المستقبل، بفعل نظام الاختلاف، وتتحوّل قوة الحضور إلى تخصيب للدلالة المحتملة. ويعلن التفكيك عن ولادة جديدة للنص بوصفه لعبة حرّة للدوالّ الّتي تتوهّج ساطعةً مولّدة باختلافاتها معانيَ لا حصرَ لها..."[١]

ينتمي التفكيك إلى عصر لا استقرار فيه، بمعنى أنّ المعارف لا تهدأ، ولا تستقرّ، بل هي في تحوّل مستمرّ. وكلّ شيء، في هذا العالم، لا يمكن أن يُبنى بناءً نهائيًّا، بل يكون قابلًا للتحوّل في كلّ لحظة. ويعكس التفكيك، في إستراتيجيّته، صورةَ العالم هذه، صورةَ عالم نسبيّ، تحكمه الاحتمالات، ويتأسّس على مفهوم الفوضى، وهي فوضى بالمعنى الفلسفيّ للكلمة. وتبدو لنا هذه المرحلة، وهي مرحلة يحبّ بعضهم أن يدعوها "مرحلة ما بعد الحداثة"، مثلَ "مصالحة نهائيّة مع نزع الاستقرار، أو عدمه، ومع استحالة التناسق، لكنّها أيضًا تؤول إلى التخلّي عن الرؤية المطمئنّة إلى العالم بوصفه

---

١ – نبيل أيوب، **الطرائق إلى نص القارئ المختلف**، جونية: دار المكتبة الأهلية، ط١، ١٩٩٧، ص ١٦ – ١٧. وقارن ص ٢٥

كيانًا منطقيًّا. كذلك تبدو نفيًا للفضيلة المنطقيّة نفسها... وربّما لهذا السبب شكّلت ما بعد الحداثة، في عرف أصحابها على الأقل، ترسًا وضمانة في وجه مخاطر التوتاليتاريّة."[١] كما تقوم إستراتيجيّة التفكيك على مفهوم التعدّدية والاختلاف، وهي مماثلة لنظرة العالم الجديد.[٢]

والنصّ، في التفكيك، مجموعةُ نصوص: بمعنى أنّه تراكم كبير لأبعاد تأتي من خارجه، موروثة، تُضاف إليه لتوسّع معناه. كما أنّ معناه أيضًا يتأسّس تدريجيًّا، لا دفعةً واحدةً، لأنّ كلّ قارئ يضيف إليه شيئًا جديدًا، عندما يقرأه، ما يجعل قراءة سواه "سوء قراءة". إنّه نصّ تعدّديّ، "وهذا لا يقود ببساطة إلى أنّه متعدد المعاني، بل إلى أنّه يُنجز التعدّدي في المعنى: التعدّدي غير القابل للإنقاض (وليس فقط التعددي المقبول)، فالنصّ ليس تعايشًا بين المعاني بل هو ممرّ وتداخُلٌ بين أجناس، وهكذا هو لا يستجيب إلى تأويل، حتى لو كان حرًّا، بل إلى تفجُّر ونِثار."[٣] وسنأتي على توضيح هذا الأمر في الفصل اللاحق.

---

١ – مي غصوب، **ما بعد الحداثة: العرب في لقطة فيديو**، لندن: دار الساقي، ط١، ١٩٩٢، ص ١١

٢ – المرجع نفسه، ص ١٩

٣ – المرجع نفسه، ص ٤٠

هكـذا يمكننـا أن نقـول: في حـين أنّ الدراسـات البنيويّـة تأسّست على آليّة الدلالة والأنساق، ولكنها نسيت جوهر المعنى، تأسست إستراتيجيّة التفكيك "على رفض علميّة النقد، والشكّ في كـلّ الأنظمـة والقـوانين والتقاليـد، والتحـوّل إلى لانهائيّـة المعـنى."[١] وهـذا يشبه مفهـوم الكـاوس في العلـوم الرياضيّة (الفوضـى) إلى حـدّ كبير: فـ"المجال اللامُعَقلَن في الرياضيّات يمثّل الكـاوس الرياضيّ. إنّ عدم التأكّد من صحّة قضيّة رياضيّة بواسطة (كـذا) الشَّكْلَنَة داخل السِسْتِم يكوّن كاوسًا رياضيًّا، ومجالًا للفوضى والاضطراب الفكريّ العقـلانيّ."[٢] وهـذه المتناقضـات نفسـها هـي مـن ضـروريّات قيـام النظام المشَكْلَن، ولا تخلو منها الرياضيّات.[٣]

وعلى هذا، فإنّ القراءة التفكيكيّة تنحو نحوَ قراءةِ أكثر من نصّ في النصّ الواحـد: إنّها تقرأ كـلّ النصـوص الممكنـة الغائبـة وراء كلمـات الـنصّ المقـروء، وهـذا مـا نسـميه التنـاصّ. وقـراءة الـنصّ الغائب تعني أنّ النصّ الأساسيّ مكوّن من نثار هائل من النصوص والتجارب السابقة المتراكمة الّتي تحوّل كلّ كلمة من الكلمات إلى خزّان للإمكانات، وتوسّع مجال التأويل. بهذا يكون المعنى متحرّكًا

---

١ – عبد العزيز حمّودة، **المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التفكيك**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، نيسان ١٩٩٨، ص ١٠

٢ – سامي أدهم، **ما بعد الفلسفة**، بيروت: دار كتابات، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٠

٣ – المرجع نفسه، ص ٢١

دائمًا، ولا يجوز، بحالٍ، بنظرِ التفكيكيّين، أن يكون ثابتًا. وهو معنى مرّكب، لا بسيط. ومثل هذه النظرة تفترض، أولًا، أن تتحرّر الدوالُّ من مداليلها المعجميّة المباشرة، وأن يُستَحضَر أفقها الغائب الّذي لا يحتمله المعنى المعجميّ الأساسيّ، فتصير دوالَّ وإشاراتٍ "حرّة متفلّتة من هيمنة الأنا الأعلى الجمعيّ والخاصّ، لتقيم جسورًا غَوْريّةً تصل الذات بالكينونة المحتجِبَة..."[١] بهذا تسقط مركزيّة النصّ، وينفتح على كلّ الممكنات.

وتعني إستراتيجيّة التفكيك، قبل كلّ شيء، أنّ كلّ قارئ للنصّ مؤلّف جديد له. وهذا يفترض أنّ الكاتب يسقط، ويموت إلى غير رجعة، وأنّ مهمّته تقوم على كتابة النصّ الأوّل الّذي سيُفَكَّك، مع كلّ قارئ، ويُعاد بناؤه مجدّدًا، مع كلّ قراءة. لهذا السبب، نجد التفكيكيّين يكتبون بلغة مميّزة، تختلف كثيرًا عن لغة البنيويّين واللسانيّين. وهم فيما يكتبون، يلجون إلى النصّ غير المكتوب الّذي يسكن داخل النصّ الأساسيّ، موضوعِ القراءة، والّذي يحرّض، بشكل أو بآخر، على الكتابة. إنّه "اللامُعَبَّر عنه واللامعقول في كلام القول"،[٢] وهو ما يمكن أن نسميه "النصّ المتشظّي". القارئ التفكيكيّ يقرأ شظايا هذا النصّ الثاني، أو

---

١ – نبيل أيوب، **الطرائق إلى نص القارئ المختلف**، ص ١٩

٢ – المرجع نفسه، ص ٦٨

شظايا أكثر من نصّ، داخل النصّ الواحد، وهي شظايا تحمل أبعادًا اجتماعيّة، وفكريّة، وحضاريّة عديدة، لا تظهر مباشرة على السطح.

ولكنّ هذه الشظايا الّتي نتكلّم عليها لا تظهر بشكل منتظم تمامًا، بل تُزهر بطريقة فوضويّة (كاوسيّة)، ككلّ شيء من حولنا. لكنّ على الوعي "أن يستخرج النظام ويفعِّله، فنحن إزاء كاوس حتميّ، أي منظّم، ولسنا أمام فوضى مطلقة."[١]

٣ – عمق التفكيك التاريخيّ: يمكننا اعتبار هيديغر أوّلَ التفكيكيّين الحقيقيّين في نقده للفلسفة اليونانيّة، وفي قراءته للشعر، وأبا التفكيك؛ لكنّ جاك دريدا بلغ بهذا المذهب المجالَ الأبعد، عندما استعار من هيديغر مذهبه، وأجهز على الميتافيزيقا في الفلسفة، ودمّر عرشها، لأنّه تمكّن من أن يُمَوْضِع نفسه داخل الظاهرة نفسها، وأن يوجّه إليها ضربات متوالية، من الداخل، ويفجّرها. وقد تمّ له ذلك حين وجّه أسئلة إلى الميتافيزيقا لم تتمكن من الإجابة عنها، وأظهر من خلالها تناقضها. وقد تمكّن دريدا من أن يُظهر أيضًا أنّ كل ما في الأمر هو عمليّة انتقالات في المواضع (انتقالات موضعيّة) للأسئلة، من شأنها أن تصدّع كلّ شيء.

---

١ – سامي أدهم، **ما بعد الفلسفة**، ص ٢٨

لقد تعامل دريدا مع النصّ على أنّه شيء متناتل، وغير متجانس، يدخل إليه ليضيئه، ويكشف خلفيّاته، وهي خلفيّات على جانب من الأهميّة، لأنّها تتيح لك أن توجّه إلى النصّ أسئلة من شأنها أن تفكّكه، فيما هي تستنطقه. وعندما يتسلّل إلى بنية هذا النصّ، يتمكّن من تفعيل هذا اللاتجانس فيه لتفجيره.[١] والقوى اللانتجانسة الّتي نتكلّم عليها في النصّ قوى خياليّة، تقوم على الخيال، وعلى صور لغويّة، وأنساق ميتافيزيقيّة خياليّة. إنّ القراءة التفكيكيّة يجب أن تدخل إلى هذه الصور، وتستنطقَها، لتكشف عن الشظايا الّتي يحتوي النصّ عليها، وتنسفَه بكامله، من أجل أن تعيد بنائه. بمعنى آخر، إنّ التفكيك يُخرج النصّ من حتميّته، ويجعله مفتوحًا على ممكنات متتالية، مع كلّ قراءة. وهذا يشبه إلى حدّ كبير تقنيّة الصور الّتي نراها على شاشة الكمبيوتر.

---

١ – يقول سامي أدهم: "فأنا لا أتعامل والنصّ، أيّ نصّ، كمجموع متجانس. ليس هناك من نصّ متجانس. هناك في كلّ نصّ، حتّى في النصوص الميتافيزيقيّة الأكثر تقليديّة، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنصّ. هناك دائمًا إمكانيّة لأن تجد في النصّ المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكّك بنفسه... ما يهمّني من القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنّما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنصّ، والعثور على توترات، أو تناقضات داخليّة حيث يُقرأ النصّ من خلال نفسه، ويفكّك نفسه بنفسه... أن يفكك النصّ نفسه...لا يعني أنه يتبع حركة مرجعيّة – ذاتيّة، حركة نصّ لا يرجع إلّا إلى نفسه، وإنّما أنّ هناك في النصّ قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته، وهذا ما نلحظه لدى فرويد خاصّة..." (سامي أدهم، **ما بعد الفلسفة**، ص ٩٢)

ولعلّ التفكيك يتناسب والفلسفة النسبيّة الّتي أسقطت مبادئ الزمان والمكان القديمة، وقوّضت فيزياء نيوتن. فبعد أن فرضت الأرض على الإنسان نفسها آلةً في منتهى الدقّة، فُضِحَت فيه أمانتها، وأُسقِطَت عن عرشها، ليصير كامل النظام الشمسيّ ساعةً عجلاتُها علمُ الميكانيك، وأرقامُها الأبراجُ، وعقاربُها القمر والكواكب، وذلك من أجل حساب الزمن النيوتونيّ[١] المبنيّ على المركز. ولكن ما لبثت النسبيّة أن أسقطت مطلقات نيوتن، فاعتبرت الكتلة نسبيّةً، والزمانَ والمكانَ نسبيّين، لأنّ "المظاهر تتغيّر بتغيّر النظام الّذي نشاهد منه الأحداث، تمامًا كما تتغيّر أشكال المنظر الواحد بتغيّر الأمكنة الّتي يُشاهَد منها."[٢] والأمرُ نفسه نجده في التفكيك، فلا معيار مطلقًا، ولا نصَّ نهائيًّا، بل النصوص كلّها مشاريع كتابة، وإعادة كتابة، وكلّ قارئ يعيد كتابة النصّ الّذي مات فيه مؤلّفه ما أن انتهى من كتابته. وكلّ قراءة هي سوء قراءة كلّما قرأ النصَّ قارئٌ جديد.

٤ – خاتمة: هكذا نجد أن التفكيك إعلان لموت المؤلِّف، وإيذان بمشروع النصّ المفتوح. إنّه استراتيجيّة جديدة للقراءة تخالف ما

---

١ – بول كوديرك، **النسبيّة**، تعريب: مصطفى الرقى، بيروت: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٢، ص ٣٥ – ٣٦

٢ – المرجع نفسه، ص ٤٠ – ٤١

سلف، وتعلن شكّها في كلّ شيء، وتلج إلى داخل الجوهر نفسه، لتظهر أنّه مكوّن من جملة تناقضات، فتظهرها لتفكّكه، وتنسفه من أساسه. ولا بدّ لنا، في هذا المجال، من التوقّف عند استراتيجيّة التفكيك، ومفهوم النصّ الغائب (أو قراءة الحضور والغياب في النصّ)، وزوال المركز (أو المرجع)، والتناصّ. وهذا ما سنحاول أن نتوقف عنده في الفصول اللاحقة.

الفصل الثاني:
إستراتيجيّة التفكيك

١ – مقدمة: تمثّل إستراتيجيّة التفكيك موقفًا جديدًا في النقد. وهي تنطلق، كما رأينا، من موقف فلسفيّ في الأساس، يقوم على الشكّ والتشكيك، لأنّها تشكّ في التقاليد الفلسفيّة السابقة، كما تشكّ في التقاليد والعادات. وفي النقد، يرفض التفكيك كلّ القراءات المعتمدَة، تمامًا كما يرفض النظام والسلطة. وهو يفتح أبواب الجحيم على مصراعيها، ويشكّل بريقًا خاصًّا حين ينسف القديم، حتى نجد بعضهم يصفه قائلًا:

" التفكيك كالثور الهائج، أطلقه
عصر الشكّ الشامل من مربطه، يحطّم كلّ
شيء، فلا شيء معتَمَد، ولا شيءَ موثوق،
ولا شيءَ مقدّس."[١]

وهو في كلّ ذلك يتّبع إستراتيجيّة خاصّة لذلك، سنحاول في ما يأتي أن نتبيّنها ونوضّحها.

---

١ – عبد العزيز حمّودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٣٠٩

٢ – خصوصيّة التفكيك: في أثناء القرن الماضي، تبيّن للإنسان أنّ مفهوم الهويّة الجامعة شكّل وبالًا على الإنسان، لأنّه سادَ ووحّد، من غير أن يتنبّه إلى الفروق الفرديّة، والاستثناءات الّتي تكمن تحت السطح. ولعلّ المثالَين النازيّ والشيوعيّ الستالينيّ، خصوصًا، يعكسان هذا بوضوح وجلاء. فقد ألغى هذان النظامان كلّ خصوصيّة في الإنسان، واعتبراه أداةً طيّعةً في يد الدولة، وأسّسا لمفاهيم توتاليتاريّة مطلقة، يقود فيها الدولةَ زعيمٌ واحد أوحد، قادر على تحمّل مسؤوليّة أعماله، ولا ينازع سلطتَه أحدٌ. يقول هتلر:

"...وأيّ معنى للمسؤوليّة إذا لم يتحمّلها شخصٌ معيّن؟ وكيف يجوز عمليًّا اعتبار رئيس الحكومة مسؤولًا عن أعمال فرضتها مشيئة أو اتّجاه عدّة أشخاص (كذا)؟

ألا تبدو لنا مهمّة الموجّه قائمة على إقناع قطيع من الغنم، رؤوسهم خاوية، بفائدة مشروعة ليعود فيستجدي موافقتهم عليه، أكثر ممّا تقوم على وضع المشروعات النافعة بعد درسها دراسة وافية؟"(١)

---

١ – أدولف هتلر، **كفاحي**، تعريب: لويس الحاج، بيروت: مؤسسة بيسان، ط٢، ١٩٩٥، ص ٣٣

فهو يريد أن يقوم الرجل الشريف بحكم البلاد حكمًا مطلقًا، ليكون وحدَه مسؤولًا عن أعماله؛ ويرى أنّ نظام الحكم الألمانيّ يتيح للرجل، بديمقراطيّة مزعومة، أن يقوم بمثل هذا.[١] ومثّل ستالين قمّة هذا الموقف، حين ألغى كلّ من عارضه، من أجل أن يخلق الاتّحادَ السوفياتيَّ الّذي يضمّ قوميّات كثيرة، طُمِسَت خصوصيّاتها كلّها، لتُمسَح بخصوصيّة عامة واحدة، هي الخصوصيّة الاشتراكيّة.

نقول إنّ مفهوم الهويّة الجامعة قد شكّل كارثة على الإنسان، فتفكّكت، وانفجرت من الداخل، لتفتح المجال أمام الخصوصيّة، والذاتيّة، والشخصيّة. وهذا بالتحديد ما حصل مع التفكيك، لأنّه، فيما هو يلحّ على قراءة فلسفة المعنى، يفتح أمام الذات مجالًا كبيرًا لتفرض نفسها، بكلّ ذاتيّتها، على العمل، حتى إنّها تعيد كتابته، بعد أن تغيّب المؤلّف؛ بل إنّ استراتيجيّة التفكيك تعتبر أن النصّ مشروع مفتوح، لانّه ليس نصًّا ناجزًا، كما أَلِف النظر إليه، بل هو مشروعٌ، ومسوّدةٌ للكتابة اللامتناهية الّتي تُستَعاد، كلَّ مرّة، بطريقة مختلفة، وبمعانٍ جديدة؛ وليست وظيفة الكاتب إلّا أن يضع النقطة

---

١ – يقول: "ففي ألمانيا يتحمّل الرئيس مسؤوليّة أعماله وتصرفاته، والديمقراطيّة الألمانيّة لا تسمح للأكثريّة بِالبَتّ في المسائل، بل تسلّم الزمام إلى رجل واحد فيقرّر وينفّذ ويتحمّل مسؤوليّة الخطى التي يخطوها." (المصدر نفسه، ص ٤١)

الأوّلى الّتي تطلق المشروعَ المذكور. إنّه يموت ما إن ينتهي من كتابة نصّه الكتابةَ الأوّلى.

ومن البديهيّ أنّ إستراتيجيّة كهذه تفتح أبواب الذاتيّة على مصراعيها، وتفترض أنّ القراءة لا تكون إلا انطلاقًا من الذات، ولكنّها، خلال عمليّتها، تبرز صُدوع الذات الّتي كتبت، لتنسف كتابتها، وتؤسس، باستمرار، لكتابة جديدة؛ وهي، في هذا، تعتمد المرواغة واللاانتظام، وتترك المجال واسعًا أمام الاحتمال.

وفي الواقع، فإنّ البحث عن طريقة تتحقّق بها القراءة التفكيكيّة لا يمكن أن يفسَّر على أساس لغويّ. و"ما يحدث هنا تمتدّ جذوره في الفكر الفلسفيّ المعاصر واستحالةِ تحقيقِ معرفةٍ يقينيّة. إنّه انفراط عقد العالم فلسفيًّا قبل أن يكون لغويًّا. ولهذا تتعدّد القراءات إلى ما لا نهاية، وتستمرّ الانقلابات داخل النصّ في غيبة مفهوم المركز الثابت الداخليّ الّذي يضمن وحدته، وتصبح كلّ قراءة إساءة قراءة."[١] من هنا ذاتيّة الكتابة، وإعادة الكتابة اللتين تشكّلان خصوصيّة النصّ التفكيكيّ.

٣ – القارئ في التفكيك: يمثل القارئ، في العمليّة التفكيكيّة، "أفقَ توقّعات"، بمعنى أنّ القراءة التفكيكيّة تقوم على أساس السؤال الآتي: "ماذا يتوقّع القارئ أن يقرأ في النصّ؟" ولا يمكن أن تحدّد

---

١ – عبد العزيز حمّودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٤٠٣

أفقَ هذا التوقّع سوى "ثقافة القارئ وقراءاته السابقة أو تربيته الأدبية والفنيّة... و... عمليّة القراءة مركّبة"، يمثّل فيها السياق دورًا خاصًّا.[١] وهكذا فإنّ المعنى في النصّ لا يتحدّد إلّا من خلال القارئ، وليس له معنى قائم بنفسه. ولكن لا بدّ لنا هنا من الإشارة إلى أنّ أفق النصّ هو الّذي يحدّد سياقاته؛ وبما أنّ الأفق مفتوح في التفكيك، فهذا يعني أنّ المعنى نفسه كذلك. ويحدّد هذا المعنى، كلَّ مرة، التاريخُ والزمانُ اللذين يعيش فيهما القارئ، لأنّه يستمدّ منهما ثقافته ومعرفته، لكي يقرأ. بهذا يصير تفسير النصّ حوارًا ديالكتيكيًّا بين القارئ والنصّ نفسه، وبين الأسئلة الّتي يطرحها هذا القارئ، والأجوبة الّتي يقدّمها له النصّ المقروء، وتلك الّتي لا يقدّمها أيضًا، وهو يحاول أن يكتب من خلال قراءته نصًّا جديدًا.[٢]

ولتوضيح هذا نقول: إنّ النصّ، عندما يُكتَب، لا يعود ملكًا لكاتبه، بل يصير ملكَ الجميع. وكلّما قرأه شخص ما صارَ واضعًا جديدًا له، يعيد كتابته، فكأنّه مستقلّ تمامًا عن المبدع وسلطته، لأنّه بذلك ينتهج دلالات لامتناهية، وينفتح على التعدّد. وفي هذا التعدّد يكمن وجود النصّ، تمامًا كما يكمن في انفجار معانيه؛ غيرَ

---

١ – المرجع نفسه، ص ٣٢٣. يحدّد ريتشاردز السياق بأنّه "كل ما يجيء به القارئ إلى النصّ ويحدّد إستراتيجيّات القراءة مقدّمًا قبل تعامله مع النصّ، أي تعليم القارئ."(الموضع نفسه)

٢ – المرجع نفسه، ص ٣٢٧

أنّ هـذا الوجـود، وهـذا الانفجـار، لا يمكـن أن يحصـلا مـن غـير قـارئ.[١] وهكـذا نجـد أنّ الـنصّ، في التفكيـك، يخضـع لبنيـة مـا، ولكنّه لا يخضع لسلطتها، كما تصوّر البنيويّون، بل إنّه يتفجّر من خلالها، ليوسّع أفقه، ويتمدّد باستمرار.

لقد جسّد القارئ، في النصّ المفكَّك، موتَ المؤلّف؛ وذلك لأنّ الـذات في الـنصّ هـي تلـك الّـتي مـن شـأنها أن تنقـذ اللغـة مـن الجمود. على أنّ هـذه الـذات، هـذه الأنا، لا تكمـن داخـل النصّ، داخل لعبة الحروف والمعنى، بل إنّها في داخل وعي الّذي يقرأه. إنّ وجودهـا مستَمَدّ مـن وجـود القـارئ نفسـه. فالـذات تفكّـك نفسـها باستمرار، مـن خـلال القـارئ، و"إدراكُهـا مـن جانـب القـارئ، ذلـك الآخر، يتوقّف على قدرتها الدائمة على تفكيك النصّ، بل تفكيك نفسـها. هـذا مـا يعنيـه شـعار "مـوت المؤلّـف" الّـذي رفعـه البنيويّـون أولًا، وأكّـده التفكيكيّـون بعـد ذلـك في إصـرار."[٢] في الواقـع، إنّ معنى "موت المؤلّف" هو الردّ الأعنف على مقولة أنّ النصّ منغلق على نفسه كوحدة، مكتمل البناء، يمكن أن يقرأ بمعزل عن الخارج.

---

١ – عبد الرحمن مزيان، **مقال: بارت: النقد الآخر/ السلطة وخيانة الكاتب**، مجلة كتابات معاصرة، عدد ١٩، آب – أيلول ١٩٩٣، ص ٣٩

٢ – عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٣٤٢

إنّ الدازاين عند هايدغر يحقّق كينونته من خلال كونه المستمرّ، وتجاوزه لما هو عليه على الدوام. إنّه ضرب من التحوّل الحركيّ الدائم. والنصّ نفسه، عندما يكون متوحّدًا، لا يمكن أن نفسّره وهو على هذه الحال لشدّة تراصّه. إنّ هدف التفكيك، في هذه الحال، هو "إزاحة النصّ في اللغة واستحداث فسحة مضيئة يطلّ من خلالها العقل على ما وراء اللوغوس وما وراء الوجود."[١]

٤ – الممارسة التفكيكيّة/ غياب الكاتب وتعدّد القراءات: إذا كان الكاتب في التفكيك قد مات، فكيف تتمّ العمليّة التفكيكيّة؟

ليست المسألة بهذه السهولة بل إنّها شديدة التعقيد والتباين، على أنّ عناصرها متّصلة ببعضها، ومتكاملة. والهدف الأوّل من التفكيك هو أن نظهر أنّ ما يبدو، للوهلة الأوّلى، متماسكًا ومتناسقًا ليس أكثر من عمارةٍ من الإستراتيجيات، ومناوراتِ البلاغة. وعندما نفضح هذا البناء، ندمّر مفهوم المعنى المتماسك، ولا يتمّ هذا إلّا عن طريق اللغة (وليس عن طريق المؤلّف) الّتي تتشكّل من سلسلة من الدّلالات الّتي تفضح التناقض والمراوغة في داخل النصّ.[٢]

---

١ – سامي أدهم، **ما بعد الحداثة**، ص ١٣١

٢ – Art Berman, **From the new criticism to deconstruction**, Us: Urbana: U of Illinois P, 1988, p. 211

إنّ مفهوم النصّ ينبني، في التفكيك، على أساس جديد: فهو ليس شيئًا متماسكًا. إنّه مناورة، بعكس ما حاول النقد أن يظهره في السابق. وليس النصّ وجودًا ثابتًا، مُتمركِزًا، بل هو متحوّل باستمرار، متشظٍّ، لا يهدأ ولا ينضبط. ولكنّه يناور باستمرار في لعبة مجازيّة، وعبر الاصطلاحات اللغويّة، ليؤسّس نفسه. وهو "شبكة من آثار الاختلاف" تفسيره "تفجير للمعنى في اتجاه الانتشار... ويصبح الخطاب النقديّ عمليّة استخدام للمجاز الفارق المنشقّ. وهكذا يتخلّى الاستقرار عن مكانه للدوّامة، والهويّات للاختلاف... والمركز للمراكز اللانهائيّة..."[١]

ولكنّ التفكيك لا يكتفي بالعزل والتقطيع، بل إنّه يعيد التركيب، وهنا جوهر المسألة، ووظيفة اللغة والمجاز فيه، فيبتدع "أساليب في الرؤية غابت عن الأنظار..."[٢] وتتجلّى إعادة الكتابة في هذا بالتحديد، لأنّنا هنا ننظر، بطريقة مختلفة، إلى ما كُتِب، أي إلى المعنى. إنّه "تبديل المشهد إلى المسرد، إلى قطع من العلامات تهيّئ لأرضيّة جديدة ولإيقاع مختلف."[٣]

---

١ - Vincent B. Leitch, **Deconstructive Criticism: an advanced introduction**, London: Hutchinson & co., 1983, p. 240

٢ - محمد شوقي الزين، **مقال: الاختلاف أكثر من لغة أكثر من قناع/ دريدا والتفكيك**، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٥٠، حزيران – تموز، ٢٠٠٣، ص ٤٣

٣ - الموضع نفسه.

لقد ذهبت التفكيكيّة، في استراتيجيّتها، إلى عكس ما ذهبت إليه البنيويّة: فقد أثبتت، من خلال ممارستها، أن النصّ، كلّ نص، ليس متشاكلًا، ولا يقوم على أساس التشاكُل، كما لا يتمّ انبناؤه بتراصّ، بل ينزع إلى التنافر، والتناتل، والتقوّض، لأنّه ينفي، بطبيعته، كلّ سلطة فيه، وإن تشكّل عبرها ومن خلالها، تشكّلًا غيرَ نهائيّ. ولهذا السبب فهو يفتح الباب واسعًا أمام القراءات المتعدّدة الّتي تبقى قراءات نسبيّة، تقبل بدورها التفكيك.[١] والسبب أنّنا، كما يقول دريدا، نستطيع، متى استنطقنا النصّ، أن نجد ما يساعد على جعله يتفكّك من داخله.[٢] وبعد أن كانت قراءة النصّ علاقة للذات به من الخارج، أي وصفًا له من ناحية الشكل والمعنى، صارت القراءة وصفًا للعلاقة بين الذات وبينه، والذات هنا ليست الكاتب، بل شخص آخر ينحو نحو كتابة هذا النصّ نفسه، ولكن مجدّدًا، وبشكل ورؤية مختلفين.

وفي الواقع، لا تكمن مشكلة التفكيك في تعدُّد قراءات النصّ الواحد، بل "في دفع الموقف نحو اللاتحديد واللاتعيين

---

١ – فاضل تامر، **مقال: مستويات القراءة في النصّ: الحضور والغياب/ مقاربات النقاد المعاصرين**، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٢، آذار ١٩٨٩، ص ٢٩

٢ – الموضع نفسه.

فتستحيل القراءة... "إساءة قراءة"، وتنتفي إمكانيّة تحقيق قراءة صائبة، ما دامت هي الأخرى معرضة للتفكيك والنقض."[١]

ما الّذي يقوله لنا التفكيك إذًا؟ إنّه يقول، بكلّ بساطة، إنّ النصّ ليس شيئًا نهائيًّا، ليس شيئًا صلبًا وثابتًا، بل مائع دائمًا، يقوم على أساس تركيب من التناقضات الداخليّة الّتي تبدو للوهلة الأوّلى متماسكة، ولكنّها متنافرة، يمكن تفجيرها من الداخل. ومعنى هذا أنّنا يمكن أن نشكّل، من أيّ نصّ، نصًّا آخر، ليس هو إيّاه، بل قراءة خاصّة له، أي تشكُّلٌ جديد من أشيائه الأساسيّة، له خلفيّة أخرى، هي خلفيّة مَنْ يقرأه هذه المرة. وبقدر ما يتعدّد القراء تتعدّد خلفيّات النصّ، بناءً على ثقافتهم. وهكذا، فإنّ التفكيك ينظر إلى النصوص من خلال قراءة تحجب الفكرة الأساسيّة الّتي فيها، ووظيفة مَن يفكّك هي أن يكشف هذه الحجابات عن النصّ، من أجل الوصول إلى اللُّبّ؛ ولكنّه، كلّما اخترق حجابًا، يصطدم بسواه، وهكذا إلى ما لا نهاية... من هنا، فإنّ عناصر الكتاب المشفّرة، بنظر رولان بارت، هي "عبارة عن شظايا متعدّدة لشيء كانت قد تمّت قراءته ورؤيته وفعله وتجربته."[٢] فصحيح أنّ الكتابة،

---

١ – المرجع نفسه، ص ٣٢

٢ – عبد العزيز حمّودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٣٧٠ – ٣٧١

في التفكيك، تصنع المعنى بشكل مستمرّ، ولكنّها قصدها من هذا أن تبخّره.[١]

ويمكننا القول إنّ النصّ، بنظر التفكيكيّين، يتألّف من ثقافات متعدّدة، وطبقات عديدة لها، تتحاور، وتتناظر، ولكنّ المكان الّذي تجتمع فيه هذه التعدّدية ليس هو الكاتب، بل القارئ. والوحدة الّتي يعطيها القارئ للنص تتمثّل في القصد الّذي يتّجه إليه. إنّها قصديّته نفسها.[٢]

لا يمكننا أن نقول إنّ العلاقة الّتي تربط النقد بالعمل الّذي يتناوله هي "ترجمة" هذا العمل، أو توضيحه. بل إنّه توليد معنى آخر يشتقّه القارئ من الشكل؛[٣] فالنقد يشطر المعاني، ويحمل لغة ثانية، تحوم فوق لغة العمل المنقود...[٤] وهو يفكّك تأويلًا، ويشترك فيه، فلا يكون المعنى الّذي يعطيه إياه النقد أكثر من تفتيح للرموز الّتي تكوّن هذا العمل.[٥] وليس هدف النقد أن يصل إلى

---

١ – رولان بارت، **نقد وحقيقة (الأعمال الكاملة – ٣)**، ص ٢٣

٢ – المرجع نفسه، ٢٤ – ٢٥

٣ – المرجع نفسه، ص ١٠١

٤ – المرجع نفسه، ص ١٠٢

٥ – المرجع نفسه، ص ١٠٧

عمق العمل، أو جوهره، لأنّ هذا الجوهر هو الذات نفسها؛ وبما أنّها غائبة هنا، فإنّ الجوهر يصير الغيابَ.[١]

ليس الهدف من التفكيك أن نصل إلى حقيقة مطلقة في النصّ، بل الهدف أن نحقق المتعة أوّلًا.[٢] وفي الواقع، فإنّ هذه المتعة هي الّتي تتولّد من التلاعب بوحدات المعنى، وتفجيرها لتوليد معانيَ جديدة، لم تكن قد ظهرت على سطح النصّ، يتمكّن القارئ بها من أن يخلق نصًّا جديدًا من النصّ المقروء، لا يعود إياه. إنّه، فيما هو يؤوّل النصّ، يربطه بشبكة احتمالات، بل يجعله كذلك، فيشظّيه، ويشكّل نصًّا قريبًا من النصّ الأساسيّ إلى حدّ، ولكنّه ليس إياه، وهذا ما ندعوه التناصّ، كلّ هذا "من خلال تفكيك الصورة الكلّيّة إلى وحدات جزئيّة يكون التأويل فيها متساوقًا مع وحدة الرؤيا الممكنة ووحدة نتاج تفاعلات المحصّلات الخبريّة المتساوقة والمتصارعة لتوليد أشكال جديدة من التأويلات."[٣]

ولكي تقوم العمليّة وتتمّ، لا بدّ من إظهار ما يمكن أن نسميه "الاختلاف" différence. والمقصود به، كما يحدّده دريدا:

---

١ – المرجع نفسه، ص ١١٠

٢ – عبد القادر فيدوح، **مقال: التناصّ: الوحدات الجزئيّة ووحدة الرؤيا/ أدبية التأويل**، مجلة كتابات معاصرة، عدد ١٧، شباط – آذار ١٩٩٣، ص ٦٢

٣ – الموضع نفسه.

> ضرب من البناء والحركة لا يمكن أن نتصوّرهما على أساس تعارض ثنائيّة الحضور/ الغياب... بل إنّ الاختلاف هو اللعب المنتظم لكل ما هو ليس متجانسًا ولآثاره، وللتنظيم الّذي يربط بين العناصر. وهذا التنظيم هو الإنتاج الموجب والسالب في الوقت نفسه لفواصل لا تستطيع المصطلحات "الكاملة" أن تؤدي وظيفتها، وأن تحقق الدلالة."[١]

ويعني هذا الكلام ما أوضحناه قبل قليل، من أنّ مبدأ التفكيك يقوم على إظهار التعارض الّذي يكمن داخل النصّ، أيِّ نصّ، إظهارًا يسمح بتفجيره من داخله. هكذا، فإنّ كلّ دالّة، لكي تعبِّر عن معنى ما، عليها أن تكون مختلفة عن سواها، وإلّا التبس المعنى، وصار متداخلًا ومعنى الدالة الأخرى. وكذلك الأمر بالنسبة إلى المدلول، لا بدّ من أن يكون مختلفًا عن سواه.[٢]

٥ – خاتمة: هكذا يتّضح لنا أنّ مفهوم النصّ، بالنسبة إلى التفكيكيّين، يقوم على مبدإ التعارضات الّتي يحتوي عليها. ففي داخل كلّ نصّ مجموعة من التعارضات والتناقضات الّتي لا تظهر على سطحه؛ ووظيفة القارئ أن يفجّر هذه التعارضات لكي يفكّك النصّ، ويعيد بناءه مجدّدًا. وهو، فيما يعيد بناءه، يكتب

---

١ – Jacques Derrida, **Positions**, Paris: éd. Minuit, 1972, p. 40

٢ – عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٣٧٧

نصًّا جديدًا، ليس هو النصَّ الأوّل، ولكنّه بناء آخرُ، مكوَّنٌ من شظايا النصّ السابق. لهذا السبب، فإنّ القارئ المفكِّك لا بدّ من أن يتمتّع بقدرة كبيرة على المناورة من جهة، وبمعرفةٍ واسعة، ليتمكّن من دراسة المعاني المتخفّية وراء حجابات النصّ، أي للكشف عما هو غائب داخله من معانٍ، وهو ما يمكن أن نسميه "قراءة الغياب"، وهذا موضوع الفصل الآتي.

الفصل الثالث:
الحضور والغياب في النصّ

١ – مقدمة: لا يمكننا أن نفهم التفكيك من غير أن نلج إلى مفهوم الحضور والغياب في النصّ، لأنّه، عند التفكيكيّين، كما أوضحنا في الفصل السابق، لا يقوم فقط على أساس ما نقرأه، بل كذلك على أساس ما لا نقرأه في سطحه، أي على كلّ العناصر الثقافيّة والمعنويّة المنضوية تحت طبقاته، والّتي تتكتّل فوق معناه الظاهر بفعل ثقافة الكاتب، والتاريخ، والمجتمع، وما سوى ذلك ممّا يجعل المعنى يمتدّ في جذور خفيّة، تشكّل ما يمكن أن نسميه "التناصّ".

وفي الواقع، لا نغالي إذا قلنا إنّ النصّ، كلّ نصّ، تتجمّع فيه شظايا نصوص أخرى، بفعل الثقافة، يعمل القارئ على الكشف عنها وإظهارها؛ ولكنّه فيما يفعل هذا، يعيد كتابة النصّ من زاوية جديدة، فيصير بدوره كاتبًا سيأتي قارئ آخر ليفجّر نصّه، من خلال قراءته النصَّ السابقَ عليه قراءة جديدةً، وهكذا في عمليّة مستمرّة...

٢ – أفق النصّ/ الحضور والغياب: يرى عبد العزيز حمودة أنّ الوجود "يعلن حضوره في اللغة الّتي تخفيه في علاماتها؛ أي أنّ النصّ الشعريّ يجسّد حضور الوجود وغيابه في آن... لكنّ الحضور والغياب، الكشف والتخفّي المتزامن الّذي تتيحه اللغة للوجود ليس ممكنًا دائمًا من منظور هيديجر. فاللغة ومعرفة الوجود في حالة نشوئه وتأسيسه الأوّلى تصطدم بحائط التقاليد الصلد... وهنا يجيء ذلك الهجوم العنيف الّذي يشنّه هيديجر ضدّ التقاليد... إذ إنّ التقاليد في جمودها تحول دون تحقيق تزامن طرفي الثنائيّة، فالحضور – حضور الوجود الأصيل في اللغة – لا يتحقّق لأنّه يختفي، بل يغيب في الواقع، خلف جدران الجمود المتتالية المتمثّلة في التقاليد المتوارثة جيلًا بعد جيل. من هنا كان التدمير عند هيديجر نشاطًا إيجابيًّا يهدف إلى... فضح الزيف للوصول إلى الشكل أو الأشكال الأوّلى للوجود."[١]

نستنتج من هذا الكلام الأمور التالية:

١ – أنّ اللغة تخفي علاماتُها الوجودَ.

٢ – أنّ النصّ (الشعريّ هنا ولكن يمكن أن يكون غير الشعريّ أيضًا) يجسّد، في آن، الحضورَ والغياب في الوجود، أي أنّ فيه حضورًا وغيابًا.

---

١ – عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٣٠٤

٣ – أنّ معرفة هذا الحضور والغياب للوجود من خلال اللغة غير ممكن دائمًا.

٤ – أنّ التقاليد (على أنواعها: تقاليد اجتماعيّة، دينيّة، لغويّة، إلخ...) هي الّتي تمنعنا من الكشف عن تحقيق الوجود والغياب في النصّ.

٥ – أنّ التدمير يوصل القارئ إلى الأشكال الأساسيّة للوجود الّتي تخفيها اللغة، لأنّه يفضح زيف التقاليد الحاجِبَة.

يمكّننا هذا الكلام الّذي نقلنا من الاقتراب من مفهوم الحضور. فهو ليس مفهومًا يُدرس مستقلًا عن مفهوم الغياب، كما أنّ الوجود نفسه مفهوم لا يُدرَس بمعزل تامّ عن العدم.[١] وفي الواقع أنّ الغياب هو الّذي يستدعي الحضور، والحضور أيضًا هو الّذي يستدعي الغياب. من هنا الجدليّة القائمة بينهما. يقول دريدا في هذا:

> إنّ لعب الاختلافات – يقصد بذلك تركيبات وإحالات – تمنع تلك الاختلافات من أن تتحوّل حاضرًا في ذاته ولِذاته يشير إليها، في أيّ

---

١ – يقول سامي أدهم: "العدميّة: هي سلب للوجود، وهي النصّف الآخر الذي يقابل الوجود، والعدم لا يمكن أن ينفصل عن الوجود لأنّه ركيزة للموجود. كلّ موجود سيأتي عليه العدم. " (سامي أدهم، **العدمية النهيلستية**، بيروت: دار الأنوار ودار الفارابي، ط١، ٢٠٠٣، ص ٩)

وقت من الأوقات، وبأيّة وسيلة من الوسائل. لا يستطيع أيّ عنصر من العناصر، سواء أكان هذا في خطاب مكتوب أو شفهيّ، أن يقوم بوظيفته كعلامة من غير أن يكون مرتبطًا بعنصر آخر هو أيضًا، بكل بساطة، غائب. وتعني هذه الرابطة أنّ كلّ عنصر فونيم أو جرافيم يتشكّل في إشارته إلى ما به من أثر للعناصر الأخرى في سياق النسق. وهذا الربط والجدل هو النصّ الّذي ينتج عن تحويل نصّ آخر فقط. لا شيء في العناصر أو النسق، حاضر أو غائب فقط. لا يوجد في كلّ مكان إلا اختلافات وآثار آثار."[١]

ولتبسيط هذا نقول: كلّ نصّ من النصوص يتشكّل من معانيَ تبدو لنا واضحة فيه، عبر الكلمات والأحرف، والأنساق الدلاليّة. على أنّ هذا النصّ لا يتشكّل فقط من هذه المعاني الظاهرة، بل له جذور غائبة عن سطحه، تتكوّن من ثقافة الكاتب من جهة، ومن التأثرات الّتي عرفها في حياته من جهة أخرى، والّتي قد دخلت إلى صلب النصّ وشكّلت شكله الحاليّ على صعيدي المعنى والمبنى. بمعنى آخر، لدراسة هذا النصّ لا بدّ لنا من الغوص على كلّ تلك المعاني الّتي شكّلت مسار المعنى الّذي وضح لنا فيه،

---

١ - Jacques Derrida, **Positions**, p. 38

والغوص على أصولها، وكذلك اعتبار كلّ معنى من تلك المعاني أساسًا في النصّ، لا يقلّ قيمة عن المعنى الجوهريّ. من هنا يتكسّر مركز النصّ الّذي يشكّل حالة حضور المعنى الظاهر فيه، لتتجلّى من خلاله المعاني المستترة الّتي نعثر عليها من خلال القراءة، فتشكّل أسسًا جديدة في هذا النصّ، نستنطقها، ونشدّد عليها. وبهذا يبدو قارئ النصّ كأنّه يعيد كتابته مجدّدًا بعد أن تلاشى كاتبه الأوّل، لأنّ النصّ الّذي نقرأ تصير له هويّته المستقلّة والمميّزة عن هويّة النصّ الأساسيّ المقروء. وللقيام بذلك نحتاج إلى كلّ وسائل القراءة: فالقراءة اللسانيّة وحدها تشكّل وصفًا للنص من الخارج: تصف تَشَكُّلَه، وأنساق تركيبه، ووحداته... ولكنّها لا تنفذ إلى فلسفة المعنى الّتي تتحكّم بالنصّ نفسه. هذه وظيفة التفكيك. ولا بدّ، لدراسة الآثار الّتي نقع عليها في تركيب المعنى/ المعاني الّتي في النصّ من الأدب المقارن، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وسواها من العلوم...

هكذا يصير الحضور أمرًا مستحيلًا، لأنّ المركز قد سقط. فالمركز وحده قادر على تثبيت الأشياء، وبسقوطه يسقط هذا الثبات، ليصير كلّ شيء ممكنًا. بل أكثر: يرتبط حضور هذا المركز المحوريّ الخارجيّ دائمًا بالغياب، لأنّه، فيما هو يحضر، يتكسّر

ويتصدّع، لتنبني منه شظايا تحدّد مسار النصّ المكتوب، لا تلبث بدورها أن تتحوّل إلى شظايا وصدوع، هي أيضًا، عندما تُقرأ.

هكذا، "لا شيء في العنصر أو في النسق حاضر أو غائب فقط. كلّ عنصر يتشكّل في علاقته – في اختلافه – مع العناصر الأخرى داخل النسق فقط... ففي عصر الشكّ تختفي المراكز الثابتة، وتختفي المعرفة اليقينيّة خارج النصّ... في ظلّ ذلك الموقف تستمرّ علامة تأجيل الدلالة، وتتحوّل كلّ المدلولات إلى دالاّت إلى ما لا نهاية."[١]

وفي هذا المجال لا بدّ لنا من أن نقول إنّ استراتيجيّة التفكيك ومفهومه نفسه يشاكلان صورة العالم الحديث. ذلك لأنّ هذا العالم يفتقد إلى المعاني الكليّة الّتي تكسبه دلالة، لأنّه ليس أكثر من تجمّعات متفرّقة، مشترذمة، ليست لها تلك المرجعيّات المقدّسة، المجرّدة، المفارقة، ولا له تلك الدلالات الكليّة. وبفقدان تلك المرجعيّات نجده يفقد ذاتيّته الّتي تضمن تماسكه، وتربط أجزاءه...[٢]

---

١ – عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٣٨٢

٢ – جيل دولوز، **مقال: بروست والعلامات/ الجوهر يساوي المختلف**، تعريب: عبد العزيز بن عرقة، مجلة: كتابات معاصرة، عدد ٣٠، آذار – نيسان، ١٩٩٧، ص ٦٨

ولكن ما هي الثوابت الّتي سقطت تحديدًا في العالم الحديث (في الغرب خصوصًا)؟ وما الّذي تغيّر فيه قياسًا على ما قبله؟

يحدّد سامي أدهم هذا بطريقة مختصرة بقوله:

"الثوابت الّتي أسقطها الفكر الغربيّ في سبيل خلاصه... كانت بطريقة أو بأخرى، إله التقليد اليونانيّ – المسيحيّ، وإله المحايثة الحديث، والجمال الطبيعيّ الّذي يظهر في العمل الفنيّ[1] وروح الإنسان الخالدة، والسلطة، وسلطة السيّد، والملك، والدولة، والعلاقات الاقتصاديّة، والقانون الأخلاقيّ، وحتميّة الطبيعة والعقلانيّة الجدليّة للتاريخ، وعدم انعكاسيّة الزمان. وبقول آخر: الموضع، المكان الّذي لا يتأرجح (كذا) حيث يمكن أن يُرفع إلى مصاف

---

١ – يحدّد الكاتب مفهوم الجمال الحديث وعلاقته باللاجمال فيقول: "الإستطيقا بحاجة إلى ضدها اللاإستطيقا. اللاإستطيقا هي الاختلاف الجماليّ الذي يخرج عن القواعد التقليديّة ويهدم ما هو متعالق وعفِن وما شاخ وهرم في الفنّ. اللاإستطيقا هي وحش... كاسر للقواعد والأسس، ممهّد الطريق لمرور الإستطيقا الصاعدة من رحم العدم." (سامي أدهم، **مقال: الفلسفة واللاإستطيقا/ البنية تساوي تدمير البناء – القصيدة – اللامعنى**، مجلة: كتابات معاصرة، عدد ٥٠، حزيران – تموز ٢٠٠٣، ص ١٣٨) ويقول: "ليس الجمال شيئًا متشيِّئًا... إنّه لا شيء... الشعر نبوءة تقال شفاهة، رؤيا، حلم، ثقافة عظيمة. إذا حُبِّرَ النصّ أصبح شيئًا في الزمانيّة... وتناثر... هنا تصبح اللاإستطيقا مطلبًا ملحًّا لتثبيت دعائم الفكر الجماليّ." (المرجع نفسه، ص ١٤٠) ويقول: "الجمال الأصيل يبهرنا ويدهشنا ويوقعنا في لحظات اللاجمال... الجمال نسبويّ واللاجمال مطلق." (المرجع نفسه، ص ١٣٩)

الحقيقة كلّيّة الثوابت، حيث يتعلق مباشرة التصوّر المطلق للعلوم المنطقيّة – الرياضيّة والعلوم الأمبريقيّة"[١]

كلّ هذه الثوابت انهارت وسقطت، وصار العالم يقوم على ما هو متغيّر ومتشظٍّ. صار عالمًا غير ثابت، ولا إيمانَ فيه بيقين نهائيّ، بل هو متغيّر، ملعبٌ للشكّ الدائم. وعندما يسقط المركز نفسه، فإنّ باب التحوّل ينفتح على مصراعيه.

إنّ الاتجاه إلى مَركَزَة اللوغوس في الوجود، منذ عصر الأنوار في الغرب (القرنان السابع عشر والثامن عشر)، وكذلك في قمّة الحضارة العربيّة[٢]، قد أوصل إلى قانون علميّ صارم، وإلى تقييد الكون في مركز ثابت. لكنّ تطور الفيزياء، والتجارب الفيزيائيّة المتأخّرة ما لبثا أن فجّرا هذا المركز، وأنذرا باللاحتميّة، وبالتشظّي والصدفويّة والفوضى (نظرية الكاوس)، وخصوصًا في علوم الفضاء، ما جعل الإنسان الحديث ينشأ في الشكّ، وحسِّ التغيير

---

١ – سامي أدهم، **ما بعد الحداثة/ الخطاب العربي الرائج**، ص ٢٧

٢ – لقد حاول العرب منذ الإسلام أن يُمَركزوا العالم في مفهوم الدعوة الإسلاميّة، وتوسّعوا تحت هذا الشعار، ونشروا الحضارة تحته أيضًا. وجاء الفكر العربيّ في تلك المرحلة (وكذلك في المراحل التي تلت) بأكثره مُمَركزًا في تلك المسألة.

اللامتناهي. وعندما نشأت العدميّة كانت هي الوضع الّذي يتدحرج فيه الإنسان "إلى خارج المركز نحو المجهول."[١]

في الواقع، يمكننا القول إنّ "ميتافيزيقا الحضور، في أبسط تعريفاتها، تعني القول بوجود سلطة، أو مركز خارجيّ، يعطي الكلماتِ والكتاباتِ والأفكارَ والإنسانَ معناها، ويؤسّس مصداقيّتها. وحيث إنّ اللغة، خارج النصّ الأدبيّ أو داخله، تكتسب مصداقيتها من إحالتها إلى هذا المركز أو تلك السلطة الخارجيّة فإنّ الكلمات في استخداماتها خارج النصّ أو داخله تعني حضورًا لتلك السلطة الخارجيّة، وهو حضور لا سلطة لها عليه."[٢] من هنا، فإنّ استحضار المركز يتمّ عن طريق اللغة ودلالاتها. ولكنّ هذه اللغة هي الأداة الأساسيّة للتعبير في النصّ المكتوب. لذلك من البديهيّ أنّ الكتابة تخبّئ تحت سطحها وفي شقوقها عالمًا آخر لا تستطيع الكلمات نفسها أن تدلّ عليه من خلال دلالاتها المباشرة، بل تومض به إيماضًا، وعلى القارئ أن يفكّك سلطة الخارج، وينسفها ليلج إلى هذا العالم الآخر المستتر، من خلال اللغة، فيكشف عنه، ويعيد كتابة النصّ من خلاله، ولكن من غير أن

---

١ – جيوفاني فاتيمو، **نهاية الحداثة (الفلسفات العدميّة والتفسيريّة في ثقافة ما بعد الحداثة (١٩٨٧)**، تعريب: فاطمة الجيوشي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨، ص ٢٤

٢ – عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٣٧٨

يتسلط عليه هذا المركز، ومن غير أن يقع أسيرًا لما هو واضح وجاهز. وهو إذ يفعل هذا، ويكتب نصه الجديد، يضع مشروعًا لإعادة قراءة تفضح بدورها الثغرات الّتي فيه، لتشكّل نصًّا جديدًا من خلاله، وتُظهر أنّ النصّ المكتوب، في ذاته، مشروع سوء قراءة...

ومفهوم ميتافيزيقا الحضور في النصّ تعني ببساطة، ووفق تحديد هيدغر، "الاعتقاد بوجود مركز (وهو ما يعنيه بالحضور) خارج النصّ، أو خارج اللغة يكفل ويثبّت صحّة المعنى دون أن يكون هو قابلًا للطّعن فيه أو البحث في حقيقته."[١] وببساطة فإنّه مركز خارجيّ، مُسبَق à-priori، لا يُطعَن بصدقه، ولا مجال للشكّ فيه. وبالتالي فإنّ ميتافيزيقا الحضور ترتبط، بحسب دريدا، "بتحديد كينونة ما هو كائن باعتباره حضورًا."[٢]

يرفض دريدا أن يعتبر المعنى حضورًا فقط، وشيئًا موجودًا لذاته. بل إنّه، بالنسبة إليه، حضور وغياب في آن. وكذلك كاللر الّذي يرى أنّ المعنى جزء من نظام الآثار والمقابلات، أبعد من اللحظة الحاضرة. فالمعنى الحاضر في اللحظة الحاليّة يحدّه طرفان: غياب المعنى الّذي كان في الماضي، وغياب المعنى الّذي سيكون في

---

١ – المرجع نفسه، ص ٣٧٩

٢ – الموضع نفسه

الآتي. إنّه معنى لا يتشكّل من نفسه وحسب، بل من جملة المعاني الّتي سبقته، وتلك الّتي ستعقبه، ولكنّها ليست حاضرة على السطح. المعنى الحاضر هو الّذي يستحضرها. وهي معانٍ تُقرأ أيضًا من خلال الشقوق، فتفجّر المعنى الأوّل، لتخلق عبره معانيَ جديدة، فحضورُ أحد هذين المعنيين (المعنى الحاضر والمعنى المستَحضَر من الماضي أو الآتي) يقودُ إلى حضور الآخر.[١]

وإذا أردنا أن نقرأ الغياب في نصّ من النصوص، من أجل أن نقرأ حضوره، لا بدّ لنا من أن نكشف عن "المرجعيّات المباشرة الّتي يحيل إليها النصّ، شخصيّاتٍ وضمائرَ ومواقف وأمكنة، ثمّ التدرّج من المنكشف الجليّ إلى المضمر الغائب، على أن تؤخذ العناصر في علاقاتها وفي موقعها وفي السياق كلّه."[٢] والنصّ، كنصّ، يقدّم لنا إمكانيّةً تنفتح على إمكانيات لا حدّ لها، ولا يجوز النظر إليه كوحدة مغلقة، أو نهائيّة. إنّه مشروع. ولكونه مشروعًا فإنّنا نمارس عليه عنفًا قويًّا، عندما نحاول أن نجعله يدخل في اتّساق عقليّ صارم، فهو ينحو نحو ما يناقض هذا، وخصوصًا إذا كان نصًّا شعريًّا. وعندما يقدّم المؤلّف نصّه، يقدّمه بشكل يُظهر اتّساقه

---

١ – قارن: المرجع نفسه، ص ٣٨٣

٢ – نبيل أيوب، **مقال: الشيفرات ودلالات المختلف/ "نشيد الجسر" لخليل حاوي**، مجلة: كتابات معاصرة، عدد ٣٠، آذار – نيسان، ١٩٩٧، ص ٩٦

وتماسكه. إنّه يقدّمه كنصّ متماسك. لكنّ القارئ يعمل على جذب النصّ نحوه، ليدخله عالمه، ويُسقِط عليه من ذاته: إيديولوجيًّا وفكريًّا واجتماعيًّا وأخلاقيًّا... وبمعنًى آخر ليفكّكه ويعيد كتابته بالطريقة الّتي يراها مناسبة. غيرَ أنّ النصّ يقاومه بشراسة، تمامًا كما كان يقاوم كاتبه. فإذا به "يفضح المؤلف في فجواته وتناقضاته وثغراته والمسكوت عنه... ويبقى القارئ في موضع آخر. لذا تبقى كلّ قراءة مصحوبةً بشعور بعدم الاكتفاء، ويبقى كلّ نصّ مَثار قلق للكاتب."[١]

وبالعودة إلى دريدا نجده يقول في هذا المجال:

> "الكتابة هي حيّز التكرار وإمكانه بوجه عام. لهذا يجب أن ننتهي من هذه الخرافة، خرافة النصوص والشعر المكتوب. إنّ الشعر الكتوب لا يهمّ إلّا مرّة واحدة وَلْنُحَطِّمْه بعدَ ذلك."[٢]

لقد نسف التفكيك نظام العلامات الّذي قدّمه فردينان دي سوسير، فنحن نفهم من دي سوسير أنّ نظام العلامة نظام نهائيّ، مغلَق، ينتقل عبر الزمن وتدخل عليه التحوّلات بفعل استعمالاته الاجتماعيّة، ولكنّه نظام (كيان) نهائيّ ، مرجعيّ، مغلق في

---

١ – نبيل أيوب، **الطرائق إلى نص القارئ المختلف**، ص ٦٩

٢ – جاك دريدا، **مقال: مسرح القسوة وانتهاء العرض (الواقعة التمثيلية)**، تعريب: كاظم جهاد، مجلة مواقف، عدد ٤٣، خريف ١٩٨١، ص ١٣٤

الأساس. يتألف من شقّين: شقّ صوتي، وشقّ تصوُّريّ، يقول دي سوسير فيهما:

"إنّ العلامة اللسانيّة لا تربط شيئًا باسم بل تصوّرًا بصورة سمعيّة، وهذه الأخيرة ليست الصوت الماديّ، الّذي هو شيء فيزيائيّ صرف، بل هي الدفع النفسيّ لهذا الصوت، أو التمثيل الّذي تهبنا إياه شهادة حواسّنا..."(١)

فالنظام المذكور مرتبط بمركز خارجيّ هو نظام اللغة الّذي يربطها بالدلالة؛ في حين أنّ التفكيك يفتح العلامة، حين يقول بتدمير المركز، وبالتالي يؤدّي إلى "تحويل اللغة إلى سلسلة لانهائيّة من الدالّات بعد أن أصبحت الدوالّ غامضة مُراوِغَة. هنا يكمن جوهر اللعب الحرّ ولانهائيّة الدلالة والانتشار واستحالة قيام قراءة واحدة أو موثوقة."(٢)

من هنا فإنّ القراءة التفكيكيّة في هذا المجال هي قراءة المستحيل، إذا صحّت التسمية، لأنّ المستحيل يلغي ما في العقول

---

١ – فردينان ده سوسّر، **محاضرات في الالسنية العامة**، تعريب: يوسف غازي ومجيد النصّر، جونيه: دار نعمان، ١٩٨٤، ص ٨٨ وقارن: Ferdinand de Saussure, **Cours de linguistique générale**, publié par: Charles Bally & Albert Sechehaye, Paris: Payot, p. 98 وراجع في العلامة عنده: المرجع نفسه، ص ٨٧ – ١٠٠ و: Ibid, p. 97 - 113

٢ – عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٣٨٦

من ترسّبات ذاتيّة. وهو ضرب من الانتحار اللامتناهي لاستخراج المتشظّي.[١]

إنّ قراءة الغياب تعني قراءة ما هو بين فجوات النصّ. ولا بدّ، لإنجاز هذه القراءة، من كلّ الحيل اللغويّة، والتلاعب باللغة نفسها من حيث دلالاتها وعلاماتها. ومعنى ذلك أنّنا نجانب المستحيل، ونستخرج من النصّ المقروء كلّ ما يصدّعه، وينسفه، ويظهر تناقضاته. كلّ نصّ لا بدّ من أن تكون فيه تناقضات. كلّ نصّ تتخلّله شقوق. كلّ نصّ، حتى النصوص الفلسفيّة، قابلة للتفكيك، ولإبراز تناصّها. وبالعودة إلى نقد دريدا لمسرح القسوة، نجده يشير بوضوح إلى مسألة التلاعب باللغة، حيث يقول:

"إذ يتحرّر الإخراج المسرحيّ من الإله – المؤلِّف فإنّه يعود إلى حرّيّته الخلاّقة والبانية... إنّ علينا أن نلعب على جميع الكلمات الألمانيّة الّتي نترجمها عادةً، بلا تمييز، بمفردة واحدة هي: représentation. مؤكَّد أنّ المشهد لن يعود يمثَّل (يُعرَض)، بما أنّه لن ينضاف كإيضاح حسيّ لنصّ

---

١ – قارن: سامي أدهم، **مقال: الفلسفة واللاإستيطيقا/ البنية تساوي تدمير البناء – القصيدة**، ص ١٣٩

مكتوب من قبل، مفكَّر، أو مَعيش خارجًا عنه (أي المشهد)..."[١]

من هنا نأتي إلى دور اللغة في النصّ التفكيكيّ.

٣ – اللغة في التفكيك: بعد أن تفكّكت عُرى الوحدة في الوجود، على النحو الّذي رأينا عند فلاسفة الأنوار في القرن الثامن عشر، وعند الفلاسفة المثاليّين، وبعد أن توسّعت المعارف، وأسقطت القوانين والأنظمة السابقة، بل أسقط مفهوم الكينونة، شيئًا فشيئًا، كما كان معروفًا في فلسفة الأنوار، جاءت اللسانيّات لتعلن أنّ الكينونة هي من خلال اللغة. هذا بصورة عامة. فقد حاولت أن تدرس النصّ كوجود، من خلال الإشارات اللغويّة، والأوصاف، والأنظمة المغلقة، سواء أكانت جامدة، أم متحوّلة، داخل النظام العامّ. على أنّ هذه المسألة انتقلت إلى التفكيكيّين بطريقة معكوسة: فالبنيويّون قرأوا اللغة على أنّها نظام له مركز (أو مرجع) خارجيّ ثابت، يستمدّ منه معناه، ويمكّننا من تفسيره؛ في حين أنّ التفكيكيّين، كما ذكرنا قبل قليل، قد نسفوا هذا المركز نفسه، ما جعل لعبهم باللغة وعبثهم بها ينسفها هي أيضًا. ومع أنّهم حقّقوا الكينونة في اللغة، فإنّ هذه الكينونة الّتي حققوها

---

١ – جاك دريدا، **مقال: مسرح القسوة وانتهاء العرض**، ص ١١٥

هشّة، مائعة، بل متشظّية، لأنّها تُنسَف في كلّ لحظة، ولا ثبات فيها. واللغة خدّاعة ومُراوِغة. يفسّر عبد العزيز حمودة هذا قائلًا:

> "فاللغة خدّاعة ومُراوِغة أبدًا بعد أن انفصمت العلاقة بين الدوالّ ومدلولاتها، وأصبحت حركة العلامة مقتصرة على مطاردة الدوالّ للمدلولات الّتي تراوغها، وتتحوّل هي الأخرى إلى دوالّ لمدلولات أخرى مراوغة. وهكذا تستمرّ حركة اللعب الحرّ للعلامة إلى ما لا نهاية. وفي عصر خيّم عليه الشكّ تفتقد المراكز المرجعيّة كالعقل، والإنسان، والوجود، والله، قيمتها التقليديّة. والنتيجة؟ دلالة لانهائيّة، ومعنى مرواغ، وحضور في غياب وغياب في حضور، وتكسّر الوحدة، والتشرذم والانتشار."[١]

على هذا، ففي حين كانت اللغة، مع اللسانيّين، نظامًا مكتملًا، صارت مع التفكيكيّين نظامًا قاصِرًا، متشظّيًا، يراوغ ويتكسّر. من هنا الغموض الكثيف في قراءاتهم، والسبب الرئيس هو اللعب الحرّ للعلامات، وتخفّي الدلالات في الممكن الّذي يتفجّر على الدوام. إنّها ترجمة لعصر الشكّ المعرفيّ.

---

١ – عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٤٠٢

لإيضاح ما نقول لا بدّ لنا من أن نضرب مثالًا. في ما يلي أنموذج لجاك دريدا من مقال له، يعلّق على مسرح آرتو عنوانه: "مسرح القسوة وانتهاء العرض (أو الواقعة التمثيليّة) Le théâtre de la cruauté et la clôture de la representation:

""...**الرقص/ والمسرح بالنتيجة/ لم يبدأا وجودهما بعد.**" هذا ما يمكن أن نقرأه في نصّ من نصوص آرتو الأخيرة ("**مسرح القسوة Le théâtre de la Cruauté عام ١٩٤٨.**) **لكنّنا نجد في النصّ ذاته، في مقطع يسبق هذا بقليل، أنّ مسرح القسوة محدَّد بأنّه: "التوكيد على ضرورة رهيبة ولا يمكن تفاديها من ناحية أخرى.**" إنّ آرتو، إذن لا يدعو إلى الهدم، ولا إلى تظاهرة جديدة للسلبيّة (النفي). وبالرغم من (كذا) كلّ ما يكون عليه أن يقوّضه في مروره، فـ"**ليس مسرح القسوة/ رمزًا لفراغ غائب.**" إنّه **يؤكّد**، إنّه ينتج التوكيد في صرامته الكاملة والضروريّة، ولكن أيضًا في معناه الأكثر احتجابًا، المختفي غالبًا، واللاهي عن ذاته: فمع أنّ هذه الضرورة "لا يمكن تفاديها" فإنّها "لم تبدأ وجودها بعد."

إنّها مُنتَظَر الولادة. والحال أنّ توكيدًا ضروريًّا لا يمكن أن يلدَ إلّا بأن يكون متجدّدًا في ذاته.

> وبالنسبة لآرتو (كذا)، لا ينفتح مستقبل المسرح – وإذن: المستقبل عمومًا – إلّا بالتكرار العائد إلى يقظة ولادة ما. إنّ على المسرح أو الفعل المسرحيّ la théâtralité أن يخترق "الوجود" و"الجسد" – بنحو كلّيّ وأن يعيد بناءهما. وإذن سيقال عن المسرح ما يقال عن الجسد. والحال أنّنا نعرف أنّ آرتو كان يعيش مستقبلَ استلاب (كذا). إنّ جسده الخاصّ، وملكيّة جسده وطهاره، قد استلبا منه، لدى ولادته، ذلك الإله السارق الّذي وُلِد، هو نفسه، "بادّعائه أنّه/ أنا نفسي" (١٩٤٨)..."[١]

ما اللافت في هذه اللغة النقديّة؟ إنّ دريدا يتلاعب بعبارة "لم يبدأا وجودهما"، وبلفظة "التوكيد" ليبني منهما رؤية معيّنة، تتعلّق بالموضوع الّذي يتكلم عليه آرتو في المسرح. ومن خلال هذا التلاعب يعيد تشكيل نصّ آرتو بما يراه هو، أو بما يتركه هذا النصّ فيه من أثر. ونحن هنا نجده يقول، متلاعبًا بكلام آرتو: "التوكيد على ضرورة لا يمكن تفاديها"، ليقول: "إنّ المسرح المذكور "ينتج التوكيد في صرامته الكاملة والضروريّة." وهذه الضرورة "لم تبدأ وجودها بعد"، وهي "منتَظَرة الولادة"، بناءً على قول آرتو:

---

١ – راجع المقال كاملاً في: جاك دريدا، **مسرح القسوة وانتهاء العرض (أو الواقعة التمثيليّة)**، تعريب: كاظم جهاد، مواقف، عدد ٤٣، ص ١٠٧ – ١٣٨

"الرقص/ والمسرح بالنتيجة/ لم يبدأا وجودهما بعد." ثمّ يبني على هذا مسألة التجدّد: "والحال أنّ توكيدًا ضروريًّا لا يمكن أن يلد إلّا بأن يكون متجدّدًا في ذاته." ويبني نصّه النقديّ هذا، فيما بعد، على مسألة "الولادة" الّتي يعلّق عليها أهمية كبيرة.

ثمّ نجد دريدا، في المقال نفسه، يعترف بدور اللغة في العمل التفكيكيّ، يقول:

> "إذ يتحرّر الإخراج المسرحيّ من الإله — المؤلّف فإنّه يعود إلى حرّيّته الخلاّقة والبانية... إنّ علينا أن نلعبَ على جميع الكلمات الألمانيّة الّتي نترجمها عادةً، بلا تمييز، بمفردة واحدة هي: représentation."[1]

و"التمثيل" représentation الّذي يتكلم عليه هنا ليس عرضًا، بالنسبة إليه، ولا حاضرًا، بل على التمثيل القاسي أن يستثمر المشاهد في المشهد، وإلّا فاللاتمثيل هو العرض الأصليّ، لأنّ العرض يعني أيضًا، كما يقول دريدا، العمل على نشر حيّزٍ ما (نشرٌ حَيِّزيّ)، وعلى المسرح المذكور، في قراءة دريدا، أن يستخدم الحيّز المسرحيّ، لا في أبعاده وحجمه وحسب، بل في "تحتيّاته" أيضًا، وهذا "إعادة بناء لحيّز مغلق للعرض الأصليّ، للتمظهر

---

[1] – المصدر نفسه، ص ١١٥

الحقيقيّ للقوّة أو الحياة. حيّز مغلق، أي حيّز منتَج من داخل ذاته."[١]

إنّ هذا التلاعب باللغة تقوم عليه اللعبة التفكيكيّة. لأنّ اللغة، في هذا المجال، من شأنها أن تهدم وتبني، وأن تملأ ثقوب النصّ وفجواته بكلّ ما يريد صاحبها. والتلاعب بالكلمات يمكنه أن يغيّر ظاهر الكلام، ويتسلّل إلى خفاياه، وإلى ما هو غائب فيه.

لقد كانت اللغة في المرحلة السابقة، تقوم على "التشابه"، بمعنى أنّ لعبة الرموز اللغويّة والتمثيل كانا يقومان على التشابه بين اللغة والموصوفات.[٢] ولكي تتمكّن من التعبير عن الموضوع، لا بدّ لها من نظام نحويّ كلّيّ، مُسبَق، ومحدَّد. ثمّ تسرّبت إليها التقاليد والعادات وروح الشعب[٣]، فوجّهت الكلمات في اللغة توجيهاتٍ خاصّةً. صار المطلوب أن نحلحل النحو، ونحطّم أساليب الكلام الملزِمة، ونغيّر توجيه الكلمات نحو ما يقال من خلالها. وهكذا، فإنّ

---

١ – المصدر نفسه، ص ١١٦

٢ – Michel Foucault, **Les mots et les choses**, Paris: éd. Gallimard – nrf, 1966, p. 32. وقارن: ميشيل فوكو، **الكلمات والأشياء**، مجموعة معربين، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠، ص ٣٩

٣ – يقول فوكو: "عندما يعبّر القوم عن عن أفكارهم بكلمات لا يسيطرون عليها أو يقولبونها في صيغ كلاميّة تخفى عنهم أبعادها التاريخيّة يظنون أنّ أقوالهم تطيعهم فيما هم الذين يخضعون لمقتضياتها. فالقواعد النحويّة، في لغة ما، هي ما يشكّل الإطار القَبْليّ لما يمكن التعبير عنه بوساطة تلك اللغة." (Ibid, p. 310 - 311. وقارن بالعربية: المرجع نفسه، ص ٢٤٨)

"على اللغة أن تتجرّد من مضمونها الحسيّ لتُبرز فقط قوالب الخطاب المقبولة كليًّا؛ وإن أردنا التفسير غدت الكلمات نصًّا يجب تهشيمه حتّى يظهر جليًّا ذاك المعنى الآخر الّذي تخفيه."[١] وهذا بالتحديد ما يريد التفكيكيّون في استعمالهم اللغة.

بهذا تصير الكلمات كالأحلام في النصّ، بالنسبة إلى التفكيكيّين. فكما أنّ عمل الحلم لا يهتمّ إلّا قليلًا بما تمثّله الكلمات، كذلك في النصّ؛ إنّ عمل الحلم يكون دائمًا مهيّأ لتبديل الكلمات ببعضها. وفي الواقع، ففي الحلم نفسه تكون مساحة الكلام ووظيفته محدّدتين. "فمع أنّ الكلام حاضر في الحلم، فإنّه لا يتدخّل فيه إلا كعنصر بين عناصر أخرى، وأحيانًا على طريقة "شيء" يتلاعب به السياق الأوّل (عمل اللاشعور) بحسب اقتصاده الخاص."[٢]

وفي المسرح والواقعة المسرحيّة، يقول دريدا في اللغة وتدميرها، وفي ما يدلّ على تلاعب كبير في الكلمات:

"إنّ الكلام وطريقة تدوينه – الكتابيّة الصوتية، عنصر المسرح الكلاسيكيّ الأساسيّ –، الكلام وكتابته"ـه"، لن يتمّ محوهما من مسرح القسوة

---

١ – Ibid, p. 315. وقارن بالعربية: المرجع نفسه، ص ٣٥٤

٢ – جاك دريدا، **مقال: مسرح القسوة وانتهاء العنف**، ص ١٢١

إلّا في حدود كونهما يطرحان نفسيهما كإملاءات (آتية من أعلى): استشهادات وتلاوات وأوامر موجّهة في الوقت ذاته. ولن يتلقى المخرج والممثّل، بعد، أيّ إملاء: "سوف نتخلّى عن التقليد المسرحيّ للنصّ، وعن دكتاتوريّة الكاتب." وستكون هذه نهاية الإلقاء (الإنشاد) أيضًا، الّذي كان يجعل من المسرح تمرينًا في القراءة...[١]

الكلمة هي جثّة الكلام النفسيّ، وينبغي أن نحظى، مجددًا مع لغة الحياة ذاتها، بـ"كلام قبل الكلمات."[٢]

من الواضح أنّ مسألة التلاعب الكبير باللغة نفسها ظاهرة، وكذلك البحث، من خلال هذا التلاعب، عن لغة وراء اللغة، بها يعيد القارئ – الكاتب كتابة النصّ، متحرّرًا من تقاليد الاستعمال، وشحن الكلمات التاريخيّة المألوفة.

هكذا فإنّ الحديث عن الوحدة العضويّة في النصّ يسقط، لأنّ النصّ يفكّك ذاته عند التفكيكيّين، فَـ "غيبة التناسق والتناقضات جميعها من خصائص اللغة الأدبيّة الّتي يجب ان ينسفها الناقد التفكيكيّ، بل الكاتب ابتداءً – وهذا هو المقصود بالمقولة

---

١ – المصدر نفسه، ص ١١٨ – ١١٩

٢ – المصدر نفسه، ص ١٢٠

الّتي تتردّد كثيرًا بأنّ النصّ يفكّك نفسه بنفسه – حتّى نصل إلى اللغة الأوّلى، لغة الإنشاء الأوّل والتسمية الأوّلى."[١]

٤ – خاتمة: يتّضح لنا أنّ التفكيك يقوم على نسف المركز، أي على تدمير ارتباط النصّ بالخارج، بمؤلّفه، وأنّ قراءته تخوّلنا التسلّل إلى داخله من خلال شقوقه، لكي نتمكّن من نسف مركزيّته. وبذلك يكون حاملًا نواة تفكّكه، وليس على القارئ إلّا أن يبرز التناقضات الّتي فيه لكي يتمكّن من إنجاز مهمّته، ويعيد كتابته.

وفي هذا المجال تمثّل اللغة نفسها دورًا كبيرًا في التفكيك، لأنّها هي الّتي تمكّن القارئ من المرواغة وإبراز التناقضات، والتلاعب بما يبدو وحدة في النصّ لنقضها. النصّ في هذا المجال مجموعة نصوص، ومجموعة أشخاص لأنّ له تركيبات تتخطّى شخصيّة من كتبه، ولا يمكننا أن نظهر هذا إلّا من خلال دراسة التناصّ، ما يشكّل موضوع الفصل اللاحق.

---

١ – عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٣٤٦. ويقول هذا الناقد مفسّرًا: "في ظلّ غياب المركز الثابت الخارجيّ الذي يمكن أن يحال إليه النصّ لتحقيق المعنى عملًا بمبدإ الإحالة التقليديّ، سواء أكان ذلك هو الإنسان أو العقل أو الله أو حتى ذات الكاتب، يكون البديل في استراتيجيّة التفكيك هو اللعب الحرّ للمدلولات داخل نسق لغويّ مغلق. ولا نقصد بالنسق اللغويّ المغلق هنا ذاتيّة النسق اللغويّ البنيويّ واستقلاله. بل نقصد الانغلاق الذي يترتّب على اختفاء أو مراوغة المدلولات (كذا) للدوالّ، والذي يجعل الدوالّ تشير إلى مدلولات عائمة متحرّكة دون مثبّتات، ممّا يحوّلها في نهاية الأمر، إلى دوالّ لمدلولات أخرى، أي تحوّل اللغة إلى دواولّ فقط تشير إلى دوالّ أخرى." (المرجع نفسه، ص ٣٤٨)

الفصل الرابع:
التناصّ (أو البَيْنَصّيّة)

١ – مقدمة: ليس التناصّ مسألة جديدة في النقد الأدبيّ، بل إنّ دراستها كان عمليّة معروفة، ولا سيّما في الأدب المقارن، لأن دراساته تُعنى أساسًا بدراسة التناصّ، ولكّنه يتناوله من حيث هو دخول للنصّ على النصّ الآخر؛ بكلمة أخرى، فإنّ هذا الأدب "يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة وصِلاتها الكثيرة المعقّدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخيّة من تأثير أو تأثّر..."[١] ولغة الآداب هي ما يؤخذ به في مجال الدراسة المقارنة، والوقوف على التأثّر والتأثير[٢]. وعلى هذا يكون مجال الدراسة المقارنة، كما حدّده فان تيغيم، هو "تقرير المشابهات والاختلافات بين كتابين أو مشهدين أو موضوعين أو صفحتين من لغتين أو أكثر..." ما "يتيح لنا اكتشاف تأثّر أو اقتباس أو غير ذلك... ويتيح لنا بالتالي أن نفسّر أثرًا بأثر..."[٣]

---

١ – محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٥، ص ٩

٢ – الموضع نفسه.

٣ – بول فان تيغيم، **الأدب المقارن**، تعريب: سامي الدروبي، بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٤٦، ص ٢٠

ولكنّ مجال الاختلاف بين دراسة الأدب المقارن، وبين التناصّ، بالمفهوم الّذي يقوم عليه التفكيك، هو في كون الأدب المقارن يتناول هذا التناصّ بين أدبين مختلفين، في حين أنّ التفكيك يتناول هذا التناصّ بين أيّ نصّ من النصوص، سواء أكان من اللغة نفسها، أو من البلد نفسه، أو من لغتين أو حضارتين مختلفتين. والهدف من دراسة التناصّ في التفكيك هو جعل النصّ يفكك نفسه، أي أنّ التفكيك ينظر إلى التناصّ على أنّه قراءة للنصّ الغائب الحاضر في النصّ موضوع الدراسة، وذلك من أجل إظهار أن النصّ لا يقول شيئًا، بل يحمل جملة دلالات ليست من أصله، وأنّ أصله فارغ، يمتلئ بالدلالات الّتي تتسلّط عليه بفعل القراءات، والمجتمع، والتاريخ، والدلالات المتسلّلة من أيّ مكان أتت...

٢ – شظايا النصوص داخل النصّ الواحد/ أنواع التناصّ:

بحسب التفكيكيّين، يتشكّل النصّ من مجموعة شظايا نصوصٍ تتراكم لتؤلّف نصًّا واحدًا، أو بمعنى آخر، وكما يقول ميخائيل باختين، "كلّ نص هو صدًى لنصّ آخر إلى ما لانهاية."[١] وإذا كان النصّ نفسه صراعًا مع نصّ آخر سالف له، أو هو سلفه، فإنّ النصّ الجديد يدافع عن نفسه بشراسة، منعًا من قهر النصّ

١ – عبد العزيز حمّودة، **المرايا المحدّبة**، ص ٣٦٣

الأساس له، ولكنّ هذا النصّ المُخَفّى يظهر من خلال شقوق النصّ الجديد، ويؤكّد حضوره. وبهذا، فإنّ النصّ لا يمكن أن يكون موجودًا إلّا من خلال نصوص أخرى، سابقة عليه، ومتدخِّلَة في تشكيل "جينات" النصّ المتأخّر. وبمعنى آخر، فإنّ النصّ الّذي نقرأ يحمل في شيفراته شذراتٍ وبقايا من ذلك "الكتاب الأكبر"[١]، على حدّ تعبير رولان بارت، حتّى يمكننا أن نعتبر النصّ نفسه شظايا لما قد تمّت قراءته وتجربته...

وهكذا، ففي مقابل النصّ المغلق والنهائيّ الّذي قدّمه البنيويّون والشكليّون، يقدّم التفكيك النصَّ المفتوح الّذي لا يمكن أن يُقرأ من خلاله وحسب، بل من خلال العودة إلى مجموع الشظايا الّتي يتألّف منها. ولا نغالي إذا قلنا إنّ التناصّ هو أساس التفكيك، ولا يمكن في أيّ حال أن تتمّ القراءة التفكيكيّة بمعزل عنه. لهذا فمن المستحيل أن نفصل بين النصّ المقروء والتاريخ الثقافي الّذي يحضر بقوّة فيه، لأنّ النصّ، من خلال هذا المفهوم، عبارة عن مجموعة من الترسّبات الثقافيّة، يعمل القارئ على تحريكها، لكي يجعلها تنكشف على السطح.

من هنا، فإنّ النصّ غائب وحاضر في آن. فهو حاضر بصفته نصًّا محدّدًا لمؤلَّف كتبه مؤلِّف محدّد؛ ولكنّه ليس ثابتًا لأنّ

---

١ – هذه التسمية لبارت، ويقصد به كلّ ما كانت قد كُتِبَ فعلًا.

مؤلّفه، ما إن أنهى كتابته حتى مات وتلاشى، لكي يأتي القارئ ويغيّب النصّ الأساسيّ عندما يعيد كتابته، أو "يخترعه" ولقد أوضحنا هذا في الفصلين السابقين، ولا سيّما في كلامنا على الحضور والغياب (ومن هنا يشكّل التناصّ قراءة محتومة للغياب).

وهكذا، فإنّ النصّ هو مجموعة شيفرات[١] ثقافيّة[٢] لا بدّ من فكّها لإظهار تفاعلاتها ومستويات هذه التفاعلات، والكشف عنها وعن طريقة تركيبها.

وبالعودة إلى مفهوم التناصّ، يمكننا أن نقول إنّ جوليا كرستيفا استوحته من باختين، لكي "تعبّر عن أنّ كلّ نص هو

---

١ – "الشيفرة نظام ثقافي من رموز [علامات، عناصر] يجيز تنظيمها نقل معلومة، أو إيصال رسالة معقّدة، من مرسل إلى متلقٍّ قادر على فكّها، كشيفرة التلغراف القديم التي تحلّ محلّ الحروف الأبجديّة، ما يحوّل المنطوق أو السلسلة الصوتيّة، إلى مكتوب كلاميّ أو شكل خطيّ مرئيّ... والشيفرة هكذا ببنائها وفكّها تستوجب العلوّ على المستوى الطبيعيّ إلى المستوى الثقافيّ المنسّق." (نبيل أيوب، **مقال: الشيفرات الثقافية، الآباء الطيفيّون: عنكبوت نيتشه**، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٤٠، ت١ – ك١، ٢٠٠٠، ص ٨٢)

٢ – "الثقافة نهج إبداعيّ تباديّ للتفاعل والتطوّر... وبالثقافة عبَر الإنسان من اللامعنى إلى المعنى، من المستوى الطبيعيّ إلى المستوى الحضاريّ... وفي المستوى الطبيعيّ ليس للعناصر والكائنات قيم دلاليّة. القيم الدلاليّة تكتشفها الأشياء عندما يُخضعها الإنسان إلى تنظيم سيميوطيقيّ، وبدرجات في شبكات علائقيّة، ما يحوّلها من عناصر مشتّتة، فاقدة المعنى، إلى علامات ثقافيّة محمّلة بدلالات، وتشكّل هي الشيفرات الثقافيّة الماديّة والمعنويّة." (الموضع نفسه).

امتصاص وتحويل لنص آخر، وهو فسيفساء تتقاطع فيه شواهد متعدّدة لتولّد نصًّا جديدًا."[١]

وقد حدّد جيرار جينيت خمسة أنواع من التناصّ (يسمّيه "تجاوز النصّ transtextualité) هي الآتية:

أ – التداخُل النصّيّ intertextualité: ويدعوه لطيف زيتونة "تجاوز النصّ"[٢]، قاصِدًا به "الوجود الحرفيّ (الحرفيّ تقريبًا، التام وغير التام) لنصّ داخل نصّ آخر."[٣] ويمكننا اعتبار الاستشهاد خير ممثّل على هذا النوع من التناصّ، وكذلك السرقة الأدبيّة plagiat، والإشارة allusion أو التضمين[٤]. نمثّل على هذا بالنموذج التالي للشاعر صلاح عبد الصبور، حيث أشرنا إلى التضمين بالحرف النافر:

"الحبُّ يا رفيقتي قد كانْ
في أول الزمانْ
يخضع للترتيب والحسبانْ:

---

١ – لطيف زيتونة، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت: مكتبة لبنان ودار النهار، ط١، ٢٠٠٢، ص ٦٣. أمّا سعيد يقطين فيسمّيه، بكل بساطة، "التناصّ" (سعيد يقطين، **انفتاح النصّ الروائي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠١، ص ٩٧

٢ – المرجع نفسه، ص ٦٤

٣ – الموضع نفسه. وقارن: سعيد يقطين، **انفتاح النصّ الروائي**، ص ٩٧

٤ – Yves Reuter, **Introduction à l'analyse du roman**, Paris: Dunod, 2ème éd. 1996, p. 137

"**نظرةٌ، فابتسامةٌ، فسلامٌ،**

فكلامٌ، فموعدٌ، فلقاءُ.

اليومَ... يا عجائبَ الزمانْ."[١]

حيث نجد تضمينًا لبيت من مطلع قصيدة أحمد شوقي:

خدعوها بقولهم حسناءُ، والغواني يغرُّهُنَّ الثناءُ

وفي الواقع، ليس مهمًّا أن نلحظ التناصَّ فقط في الدراسة، بل من الضروريّ أن نعثر على التحوّلات الّتي طرأت على النصّ، والوظائف المخصّصة له أو قيمته[٢].

ب – التوازي النصّيّ paratextualité: ويدعوه لطيف زيتونة "مُلازمة النصّ"[٣]. والمقصود به، كما درسه جينيت، هو تلك العلاقات بين النصّ نفسه وما هو خارجه، ومُوازٍ له، أي

---

١ – صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧٢، ١/ ٢٢٠ (قصيدة: الحب في هذا الزمان)

٢ – Yves Reuther, op. cit., p. 137

٣ – لطيف زيتونة، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ٦٤. أمّا سعيد يقطين فيدعوه: "المَناصّ" (سعيد يقطين، **انفتاح النصّ الروائي**، ص ٩٧) ويقول فيه إنّ العلاقة تتحدّد بين طرفي التوازي النصّيّ "من خلال مجيء المَناصّ paratexte كبنية نصّيّة مستقلة ومتكاملة بذاتها. وهي تأتي مجاورة لبنية النصّ الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأنّ تنتهي بنية النصّ الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصّيّة جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمّل." (المرجع نفسه، ص ١١١)

العناوين، والفهارس، والعناوين الفرعيّة، والمقدّمات، والملاحظات، والهوامش، والرسوم، والتصاوير، والغلاف... والمكوّنات المذكورة مهمّة لأنّها تحدّد لنا اختيارات الكاتب، وتوقّعات القارئ، والقراءة نفسها. ولا تخفى أهميّتها في تارخ الأثر الأدبيّ، لأنّ كلّ كتاب يتغيّر شكله من طبعة إلى طبعة، ويمكن أن يغيّر ممارسات قراءاته.[١]

ج – الإسقاط النصّيّ métatextulité: ويدعوه لطيف زيتونة "شَرْح النصّ"[٢]، والمقصود به تلك العلاقة التعليقيّة الّتي تربط نصًّا بنصّ آخر يتناوله. وهو يرتبط أساسًا بالعلاقة النقديّة[٣]. ويمكن أن نلاحظ هذه العلاقة في الروايات نفسها، وذلك حين نجد في نصّها نظريات الكاتب أو نظريات سواه داخل الرواية. وهذه أيضًا حال السيرة الذاتية الخياليّة... ويمكن للإسقاط النصّيّ أن يظهر بشكل إعلان في النصّ الموازي، كما يمكن أن يظهر في الرواية بشكل نقد لها على لسان شخصيّة (نقد لما يدوَّن

---

١ – Yves Reuter, op. cit. p. 137

٢ – لطيف زيتونة، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ٦٤. أمّا سعيد يقطين فيسمّيه: "الميتانصّ" (وهذا تعريب للفظة الأجنبيّة). (سعيد يقطين، **انفتاح النصّ الروائي**، ص ٩٧) ويقول فيه: "في الميتانصّيّة نجد التفاعل يقوم على أساس النقد، أي أن الميتانصّ يأتي نقدًا للنصّ... المميتانصّ قد يكون أدبيًّا (نقد أدبي) أو إيديولوجيًّا أو تاريخيًّا... أو ما شابه، إلّا أنّ العلاقة التي يقيمها دائمًا مع النصّ هي علاقة نقديّة." (المرجع نفسه، ص ١١٨) وسنوضح ذلك من خلال شاهد نورده.

٣ – Yves Reuter, op. cit., p. 137

أو يكتَب).[١] نمثّل على هذا بالنصّ التالي لتوفيق يوسف عواد حيث نشير إلى الإسقاط النصّيّ بالحرف النافر:

"كان الأب نخلة عارفًا باللهجات المتعدّدة الموزّعة بين لبنان والبلاد العربيّة، ومتتبّعًا لها ولمظاهر اختلافها لا بين بلد وبلد فقط، بل في البلد الواحد بين منطقة منه ومنطقة. وكان واعظًا بليغًا. **والبلاغة عنده شرطها الأوّل الإفهام، أي مخاطبة الناس باللغة الّتي يفهمونها.** فإذا وعظ في بيروت تكلّم بلهجة البيروتيّين، وإذا وعظ في زحلة أو زغرتا فبلهجة الزحلاويّين والزغرتاويّين. وهكذا في دمشق والقاهرة وبغداد إلخ. وكان وَلوعًا بتاريخ اللغات وتطوّرها والمقارنة بينها، **فانتهت به أبحاثه إلى أنّ اللهجات العاميّة بنات اللغة العربيّة الفصحى، وأنّها ستنتهي يومًا – وهذا اليوم لا بدّ منه – إلى الوقوف على أقدامها لغاتٍ مستقلّةً، كما حصل للفرنسيّة والإسبانيّة والإيطاليّة مع أمّها اللاتينيّة، ماتت هذه وعاشت تلك.**

ويُردِف مؤكّدًا لي:

---

١ - Ibid, p. 139

– وستموت اللغة العربية الفصحى بدورها وتبقى لغةَ الصلاة فقط كما بقيت اللاتينيّة.

وفي عام ١٩٢٧ أراد الأب نخلة أن ينشر في الناس فكرته. ولكنّه خشي غضبَ رؤسائه عليه، **فلليسوعيين في لبنان وفي الأقطار العربيّة والإسلاميّة رسالات ومصالح. والعرب، والمسلمون إطلاقًا، غير مستعدّين لتقبّل هذه الفكرة**. فلجأ إلى التستّر بثوب الخوري مارون غصن وإعارته فكرته. وقد ظهر بالفعل في السنة نفسها باسم الخوري غصن كتابان بالعاميّة، الأوّل بعنوان "في مِتْلو هالكتاب"، والثاني — نسيت عنوانه — في محاولة وضع قواعد لهذه اللغة. ويشهد الله أنْ ليس للخوري المارونيّ فيهما حرف، بل هما من نصّ الراهب اليسوعيّ من الدفّة إلى الدفّة.

أكثر من هذا، كاد الأب نخلة اليسوعيّ أن يقنعني، فقمت بتأثير منه ببعض التجارب في العاميّة نثرًا وشعرًا ولكن كان دون حماسة. وظلّ، رحمه الله، بلاحقني بعد تخرّجي، حتى السنة ١٩٢٩، فجمعني بصديق له صاحب مطبعة في بيروت وعرض علينا إصدار مجلة بـ"اللغة اللبنانيّة".

اللغة اللبنانيّة؟ تلك هي المرة الأوّلى الّتي خرجت فيها هاتان الكلمتان إلى الأفواه والأقلام مضمومًا بعضهما إلى بعض، لتؤلّفا بعد نصف قرن أو يزيد هذه الجوقةَ من الدعاة الّذين يزمّرون اليوم بالنظريّة ويطبّلون.

العامّيّة؟ لقد نثر فيها الكاتبون ونظموا قبل البشارة وبعدها، وما يزالون. ولكنّ العاميّة لن تحلّ محلّ الفصحى في لبنان ولا في أيّ بلد عربيّ. فللفصحى قبضتها الجامعة – القرآن – من المحيط إلى الخليج. وإذا كان من تطوّر في كتابتها فهو حاصل مع الزمن عن طريق الصحافة وسائر وسائل الإعلام كالإذاعة والتلفزيون، يرافقه التطوّر الآخر الأكثر أصالة على أيدي الأدباء، وهم ينثرون اليوم وينظمون بلغة، صحيح أنّها من لغة الجاهليّين والأمويّين، ولكنّها يُسّرت وقربت من الأذهان والأذواق، فأُخفضت بعض الشيء إلى العاميّة، فيما ارتفعت العاميّة بفعل شيوع التعليم، وتلاقت الاثنتان على ألسن المثقّفين حتى في مجالسهم الأدبية."[١]

---

١ – توفيق يوسف عواد، **حصاد العمر**، بيروت: مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٩٥، ص ٥٣ – ٥٤

تحدّد لنا قراءةُ هذا النصّ مستويين فيه أساسيّين: الأوّل هو السيرة الّتي ينقلها إلينا الكاتب، والثاني هو نظريّتان: نظريّة الراهب روفائيل نخلة اليسوعيّ الّتي تتعلّق بالعامّيّة، والّتي تفيد أنّ العامّيّة ستحلّ شيئًا فشيئًا محلّ الفصحى، بفعل التطوّر، وكما حصل في اللغات اللاتينيّة (الفرنسيّة والإسبانيّة والإيطاليّة)، وقد بدأت هذه النظريّة تظهر في النصّ – السيرة من خلال نقل المؤلف موقف الأب نخلة من البلاغة. وبعد أن عرض لتلك النظريّة نقضها معتبرًا أنّ موقف الأب غير واقعيّ، لأنّ هناك ما يصون العربيّة الفصحى من الانقراض (القرآن)، ولكنّها تتطوّر عبر الزمن، وتقترب الفصحى من العامّيّة، من غير أن تصير إياها. وقد مثّل الإسقاط النصّيّ دوره في عرض كلّ من الموقفين في أثناء كتابة الكاتب سيرتَه الذاتيّة، وهما ليسا من صلب السيرة، بل تناصّ فيها.

وهنا نلفت إلى رأي لِيلي بيرّون مويزي الّذي يتحدّث عمّا تسمّيه "التناصّ النقديّ"، وتحصره في معنى النقد، ولكن عندما لا يكون لغةً ثانية، بل يتحوّل إلى كتابة. ففي هذا الضرب من التناصّ تزول الحدود بين النصّ والنصّ النقديّ الّذي يتداخل مع النصّ المحلَّل، ويظهر تناصّه من خلال العمل عليه[١].

١- L. Perrone-Moisé, **L'intertextualité critique**, in: Poétique, n. 27, p. 372

د – التعالق النصّيّ hypertextualité: ويدعوها لطيف زيتونة "محاكاة النصّ"[١]، وتتمثّل في ربط نصّ (ب)، يسمّى النصّ المحاكي hypertexte، بنصّ سابق (أ)، يدعى النصّ المحاكى hypotexte، بطريقة تختلف عن النقد الأدبيّ، وذلك إمّا بتقليد الأسلوب pastiche، أو المحاكاة الساخرة parodie، أو النقل والتعليق transposition، كما لو أنّنا استعملنا أسطورة، أو قصة ما، في سياق جديد.[٢] لكنّ هذه العلاقة لا يمكن أن تتجلّى للقارئ إذا كان لا يعرف النصّ الأساسيّ المحاكى (أي النصّ (أ)). وقد تكون هذه العلاقة متعارضة، أو متساوية الحدّين: فالنصّ المقروء، إذ ينتقد أو يسخر من نصوص سابقة، يمكن أن يكرّس، في الوقت نفسه، شهرته.[٣] مثال على هذا قصيدة "لعازر ١٩٦٢" للشاعر خليل حاوي[٤] الّتي تقوم على التعالق النصّيّ، لأنّها مبنيّة على شخصيّة أساسيّة: "لعازر"، وهي شخصيّة إنجيليّة معروفة (إنجيل يوحنا): فلعازر من بيت عنيا كان صديقًا للمسيح، يُقيمُه هذا من الموت، بعد أن تكون قد مرّت على وفاته ثلاثة أيام، لكي

---

١ – لطيف زيتونة، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ٦٤. أمّا سعيد يقطين فيسمّيها "النصّ اللاحق" (سعيد يقطين، **انفتاح النصّ الروائي**، ص ٩٧)

٢ – L. Perrone-Moisé, op. cit. p. 139 - 140

٣ – Loc. Cit.

٤ – من ديوانه "بيادر الجوع".

يتمجّد اسم الرب وقدراته. وفي القصّة أنّ أخت لعازر، تمامًا كأخيها، كلاهما مؤمن بقدرات المسيح. في حين أنّنا في قصيدة حاوي، نجد القصة المأخوذة تتّخذ لها منحًى آخر، فلعازر هنا بُعِثَ ميْتًا "حجّرته شهوة الموت"، وهو يشكّ في قدرة المسيح على إنهاضه حيًّا، ليمثّل الشاعر، من خلاله، البطل العربيّ الّذي فقد قِيَمَه وعنفوانه قبل أن يُهزم في حزيران ١٩٦٧. فالنصّ المحاكى (أ) هو النصّ الإنجيليّ الأساسيّ، والنصّ المحاكي (ب) هو قصيدة حاوي.

ونلفت، بشأن مسألة التعالق النصّيّ، أنّ مصطلح "النصّ المتعالق" hypertexte كان قد استُخدم، للمرّة الأوّلى، في مجال الكمبيوتر، استخدمه العالم ثيودور هولم نيلسون، في منتصف القرن العشرين (١٩٦٥)، وقد قصد به الكتابة غير التتابعيّة الّتي تشكّل نصًّا يمكن أن يتشعّب ويقدّم خيارًا للقارئ؛ والمكان الأفضل لقراءته هو الشاشة التفاعليّة. ومن المعروف أنّ سلسلة الكتل النصّيّة الّتي ترتابط بحلقات وصل يمكن أن تمنح القارئ مسارات قرائيّة مختلفة.[١] وإذا أردنا أن نقدّم تحديدًا بسيطًا للنص المتعالق، قلنا إنّه ما يتشكّل من "الربط المباشر بموقع وموقع آخر من النصّ نفسه، أو

١ – ميجان الرويلي وسعيد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢، ص ٢٦٩

نصّ آخر، أو معلومة في غير مكان، والقدرة على استحضارها في اللحظة ذاتها. والموقع أو المعلومة قد تكون كلمة منفردة، أو كتلة من نصّ أو صورة، أو قد تكون كتابًا بأكلمه. ولهذا فإنّ هذا النصّ كتابة غير متتابعة، بل إنّه يتفرّع ويتشعّب مانحًا القارئَ خيارًا لتتبّع مساراته من خلال معايير متعدّدة. وهو كذلك عمل غير مغلق، بل نسيج مفتوح من الآثار والتداعيات غير المتجانسة الّتي تعيد باستمرار عمليّة صيرورتها وتكاملها. ولهذا فإنّ بنية النصّ بنية غير ثابتة بل متحركة متموّجة أبدًا، دون نهاية أو بداية."[١]

وفي الواقع، فإنّ مميّزات النصّ المتعالق وخصائصه تتنافى مع الكتابة الخطيّة (وبالتالي مع التفكير التتابعي)، حيث يبدأ المرء من بداية النصّ، ليصل إلى آخره، لأنّ النصوص المتعالقة تعطي القارئ قدرة القفز المستمرّ فوق النصّ، وخارجه، واستلهام قضايا، أو أفكار، أو مسائل لها علاقة به، ولو كانت في مكان آخر غير النصّ نفسه، وهي تسهّل كثيرًا في برامج الكمبيوتر خصوصًا[٢].

أمّا نظرية هذا الضرب من النصوص فتعود إلى ما بعد البنيويّة، وإلى ما نادى به بارت ودريدا وفوكو بصورة خاصّة[٣].

---

١ – المرجع نفسه، ص ٢٧٠

٢ – الموضع نفسه.

٣ – الموضع نفسه. وينقل المرجع المذكور، في معرض كلامه على التعالق في النصوص، قول فوكو: "إنّ أطراف الكتاب القصوى ليست واضحة المعالم أبدًا: إذْ بغَضّ النظر عن عنوانه وأَسْطُرِهِ

وناقد هذا النوع من النصوص، بفعل خصائصها، يجب أن يتنازل عن دوره المهمّ المهيمن على النصّ والمحيط به، ويكتفي باعتبار إنتاجه النقدي مجرد عينة[١].

هـ – الارتباط النصّيّ architextualité:

ويدعوها لطيف زيتونة "انتماء النصّ"[٢]. وهو العلاقة الأكثر تجريدًا في النصّ، والأكثر إضمارًا في معظم الأحيان؛ وتكون من خلال معلومة بسيطة، موازية للنص أحيانًا، ترتبط بنوعه (شعر، رواية، بحث...)، وتكون أساسيّة في بناء النصّ أو في توقّعات القارئ، وطريقةِ قراءته. فإذا كان النصّ رواية يقرأ بطريقة مختلفة عنه فيما لو كان قصيدة، أو بحثًا؛ وكذلك فإنّ أفق توقّعات القارئ في النصّ يختلف في الرواية عنه في القصيدة، أو في البحث؛ ولعلّ أكثر ما يميّز هذا النوع من التناصّات ديوان "الكتاب" لأدونيس، وكتاب "فاوست" لديزيره سقال، حيث نقرأ، في آن، مجموعة نصوص:

الأولى ونهايته، وبغضّ النظر عن ترتيبه الداخليّ ووحدته الشكليّة، فإنّ الكتاب مشتبك بنظام الإحالات إلى غيره من الكتب، إلى غيره من النصوص، إلى غيره من الجمل: إنّه حلقة ضمن شبكة." (المرجع نفسه، ص ٢٧١)

١ – المرجع نفسه، ص ٢٧٢

٢ – لطيف زيتونة، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ٦٤. أمّا سعيد يقطين فيدعوها "معماريّة النصّ" (سعيد يقطين، **انفتاح النصّ الروائي**، ص ٩٧)

النصّ الوسطيّ الرئيس، والنصوص الّتي ترافقه وتكون حوله، وهي بمنزلة إشارات وإضاءات حول النصّ الأساسيّ.

ويضيف لطيف زيتونة نوعًا آخر من التناصّ، يدعوه "التناصّ الذاتي"، يقع في مؤلّفات أديب واحد، و"يقوم على إيراد جزء، أو فصل، أو مقطع من الرواية، في نصّ رواية أخرى، أو نقل شخصيّة من رواية إلى رواية أخرى، مع احتفاظها بصفاتها وماضيها. إنّه نوع من إقحام نصّ في نصّ آخر. ومن الأمثلة البارزة على هذا التناصّ، ما نجده في الثلاثيّات الروائيّة، كثلاثيّة يوسف حبشي الأشقر، حيث تناول التناصُّ المقاطعَ (كما في "الظلّ والصدى" ص ٥٠)، والشخصيّات (كيوسف واسكندر)، وهذا التناصّ هو إحدى وسائل الربط بين الروايات الثلاث."[١] ولا بأس من اعتبار هذا من باب التداخل النصّيّ.

وفي هذا المجال، نشير إلى أنّ ريكاردو، وكذلك ديلنباخ، اعتمدا، بدروهما، تقسيمًا مختلفًا لأنواع التناصّ، وجعلاه على ضربين رئيسين: التناصّ الداخليّ، والتناصّ الخارجيّ، أو التناصّ العام، والتناصّ المقيّد. في الأوّل، نجد أنفسنا أمام علاقة نصّ للكاتب بنصوصِ سواه، أي بين نصّه ونصّ الآخرين؛ في حين أنّنا، في

١ – المرجع الأول نفسه، ص ٦٤ – ٦٥

التناصّ الخارجيّ، أو المقيّد، نجد أنفسنا أمام علاقة نصوص الكاتب ببعضها[١]. وهذا اختصار للأنواع الّتي سبق أن عرضنا.

كما نشير إلى ضرب من التناصّ، أشار إليه ديلنباخ، شبيه بالتداخل النصّيّ، هو ما أسماه بعضهم "الإرصاد" mise en abîme، وهو ضرب من الاستشهاد المضمونيّ، أو من التلخيص داخل النصّ، ولكن على أن يشتغل فيه كنصّ ذاتيّ، من خلال دخوله على النصّ، كعنصر دلاليّ إضافيّ (ميتادلاليّ)[٢].

وهنا نشير إلى التمييز الّذي طرحه ريفاتير بين التناصّ والمتناصّ. فالمتناصّ هو مجموع النصوص حيث نستطيع أن نبحث عن النصّ المدروس الّذي نجد فيه شظاياها؛ وربما كان مجموع النصوص الّتي تستحضرها ذاكرتنا عندما نقرأ نصًّا ما. وأهمّيّة التناصّ هي في كونه يوجّه قراءة النصّ النقديّة، ويتحكّم بتأويله. وتكون قراءته قراءة غير خطيّة، لأنّ القراءة الخطيّة لا تحكم إلّا إنتاج المعنى في النصّ[٣].

١- L. Dällembach, **Intertexte et autotexte**, in: Poétique, n. 29, 1976, p. 282

٢- Loc. Cit.

٣- M. Riffaterre, **L'intertexte inconnu**, in: Littérature, n. 41, 1981, p. 6

أخيرًا، لا بدّ من الإشارة إلى رأي بيار زيمّا في التناصّ، فهو يرى أنّه يحمل مفهومًا سوسيولوجيًّا: ذلك لأنّ عالم التخييل، من وجهة نظر سوسيولوجيا النصّ، يتجلّى من خلال مسار تناصّي، يستوعب، عبر النصّ، كلّ اللغاتِ الخاصّة، والخطاباتِ المتخيّلة والنظريّة، شفهيّةً أو مكتوبة. وانطلاقًا من علاقة النصّ الأدبيّ بأشكال الخطاب الّتي يتداخل معها حين يستوعبها ويحوّلها، فإنّ هذه الأشكال الخطابيّة هي ما يمكن أن يفسّر البنيات التركيبيّة (السرديّة) والدلاليّة[١]. وهكذا يردّ التناصّ إلى خلفيّة اجتماعيّة، هي الّتي تفرضه، وتكون سببًا له، ولبنيات النصّ على أنواعها.

٣ – النصّ المفتوح: من البديهيّ أن يكون مفهوم النصّ مختلفًا عن المتعاملين معه، وكذلك طبيعة النصوص.

وهنا لا بدّ لنا من التمييز بين نوعين من النصوص: المغلقة والمفتوحة. فالنصّ تتراكم فيه أجزاء، لتشكّل الكلّ، كما رأينا؛ وهذه الأجزاء تمثّل شظايا من نصوص أخرى، يحملها الوعي إلى النصّ أو اللاوعي، بمعنى أنّها تصير جزءًا من ثقافة الكاتب، تُضَخّ في النصّ الّذي يكتبه، ولكنّها، فيما هي تُضَخّ تحمل معها صور نصّها الأوّل.

---

١ – Pierre Zimma, **Manuel sociocritique**, Paris: Picard, 1985, p. 138

ومن خلال هذا المفهوم، يمكننا الانتقال من الشيفرة اللسانيّة، إلى علم الدلالة (السيميولوجيا)، وإلى الإيديولوجيا بصورة عامة، وبالتالي إلى الانفتاح النصّيّ عمومًا. بهذا المعنى يصير النصّ منفتحًا على نصوص سابقة. فكلّ كاتب يكتب نصّه متأثّرًا بنصّ سابق، بشكل أو بآخر، تمامًا كما يتأثّر بعقدة أوديبيّة تدفعه إلى السير في وجهة معيّنة، فيتمرّد ويثور على النصّ السابق[١]. والنصّ المتداخِل مع سواه يكون، من خلال معنى النصّ، في أكثر الأحيان، لأنّ هذا المعنى يستوعب عددًا كبيرًا من النصوص، ولكنه يظل متمركزًا من خلال المعنى، كما يرى بلوم[٢].

والنصّ المفتوح هو النصّ الّذي لا ينتهي مع قراءة القارئ، بل يحتمل، على الدوام قراءات جديدة، مع قرّاء جدد، وكلّما كثُر القرّاء كثُرت القراءات، ومع كلّ قراءة تُعاد كتابة النصّ، ذلكّ أنّ كلّ قارئ يعطي النصّ تأويلًا خاصًّا به، يضيفه إلى ما كان قد أُعْطِيَه في السابق. وقد حدّد بعضهم للنصّ المفتوح سبع ميزات، هي الآتية:

---

١ – سعيد يقطين، **انفتاح النصّ الروائي**، ص ٩٤

٢ – الموضع نفسه.

١ – التعامل معه على أنّه هويّة ناشطة للغة: بمعنى أنّه يصير عمليّة إنتاج مستمرّة، ولا يكون مجرّد عمليّة استهلاك. فالنصّ المقفل يُنْتَج مرّةً واحدة، ويُقرأ مرة واحدة، بعكس النصّ المفتوح.

٢ – هذا النصّ لا يُحَدّ بالقراءة، ولا بالعُرف.

٣ – النصّ المفتوح لا يتمركز، ولا يتوقّف عند مدلول، بل يمكن لدلالاته أن تتحوّل باستمرار، طالما أنّه متعدّد القراءات. بمعنى آخر، فإنّ كلّ دلالاته ظرفيّة، ترتبط بكلّ قارئ، وليست مطلقة ونهائيّة.

٤ – يتشكّل النصّ المفتوح من شظايا نصوص، هي بمنزلة أصداء هويّة، وأصداء معانٍ مختلفة، لا بدّ لنا من إبرازها كلّها، وربطها، لنصل إلى الكشف عن المعنى.

٥ – كاتب النصّ هو واحد من قرّائه، أو هو كالضيف فيه، يموت مع انتهاء الكتابة.

٦ – كلّ قارئ يصير مؤلِّفا للنصّ الّذي يقرأه.

٧ – يوصلنا هذا النصّ إلى طوباويّة مغرية، ومتعةٍ خاصة[١].

يُسهم التفكيك في جعل النصّ مفتوحًا، بشرط أن يكون قابلًا لذلك. واللافت أنّ كلّ نصّ من النصوص يمكن أن يقبل

---

١ – ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص ٢٧٥

ذلك، بمقدار ما أنّه يستوحي من نصّ سابق عليه، وبمقدار ما تنعكس فيه ظلال نصّ، أو نصوص سابقة.

وإذا أردنا أن نركّز أكثر قلنا: إنّ النصّ يمكن أن يأخذ من سواه من النصوص علاقات عديدة، أبرزها البنية النصّيّة السابقة لنصّه. ولكنّ كتاباته يمكن أن تتمركز في تلك البنية النصّية نفسها، متى توفّرت لها الشروط المناسبة. وفي هذه الحال، تتفاعل معها نصوص أخرى. ومن الممكن أن تعدّل البنية النصّيّة الأساسيّة، وهذا ما يحصل في أكثر الأحيان. فإذا استعادت البنية النصّيّة سابقتها، من غير أن تعدّلها، كنّا امام إعادة إنتاج للنصّ نفسه، ولكن بكلمات أخرى.

ونحن، من خلال التحليل، علينا أن نبحث في أنواع هذه التفاعلات، وفي اشتغال أشكالها داخل النصّ: أي في انتشار معناها وأسلوبها، على حدّ سواء (البعد المعنويّ والبعد الجماليّ)، وكذلك عن أبعادها الدلاليّة (البعد السوسيو – نصّيّ) لنتمكن من تجاوز عمل السرديّين والسوسيو — نصيّين (بيار زيمّا) عندما يبحثون عن التناصّ[١].

٤ – التفكيك والنصّ/ القراءة والهويّة: هكذا، لا يصير النصّ نصًّا، بناء على رأي دريدا، إلّا إذا تمكّن، للوهلة الأوّلى، من إخفاء

---

١ – سعيد يقطين، **انفتاح النصّ النقدي**، ص ٩٨

قانون تشكُّله، وقاعدة لعبه. وهو، في كل حال من الأحوال، يبقى لا ملحوظًا، لأنّ القوانين والقواعد لا يسكنان إلّا في خفايا السرّ، ومع ذلك، فهما لا يقبلان بتسليم أنفسهما، على الإطلاق، إلى الملاحظة. بل يختبأان خلفها، وعلينا أن نلاحظهما[١]. ومن هنا أهمّيّة دراسة التناصّ في عملية التفكيك.

من جهة ثانية، يقول دريدا إنّه، إذا كان هناك اتّحاد بين قراءة النصّ وكتابته، كما نعتقد اليوم، وإذا كانت القراءة هي الكتابة نفسها، لأنّها إعادة صياغة للنص، انطلاقًا من مؤلّف آخر، فلا تعني هذه الوحدة الالتباس الّذي لا نميزه... إنّ الـ"هي" الّتي تربط القراءة بالكتابة يجب أن تُفَكّ. هكذا يجب أن نقرأ ونكتب بحركة واحدة، ولكن مزدوجة[٢]. وهنا يكون اللجوء إلى قراءة التناصّ، على أنواعه، ضروريًّا.

من جهة أخرى، فإنّ جوهر المعنى لا يكون خارج النصّ نفسه، أو في قشرته، بل في كمونه، أي في ما هو مختبئ في ثنايا النصّ: في عباراته، ولغته، وكلماته، وصوره... وكلّ هذا ينتسب إلى التاريخ، والثقافة، والفلسفة، والسياسة... لذلك، فإنّ النصّ متّهم

---

١ - Jacques Derrida, **La dissémination**, Paris: Seuil, 1972, p. 79

٢ - Ibid, p. 80

بالانحياز إلى مواقف مسبقة، تأتي قبل التحليل[١]، ونقع عليها من خلال فكّه. وفي الواقع، فإنّ الذات الإبيستميّة، عمومًا، تتشكّل من مجموعة جزر معرفيّة، يمكن أن نعقلها، ويمكن أن نضيئها بالرموز الّتي تنبثق من النصّ نفسه. وهي جزر متشظّية، ليس لها شكل محدّد، تتجمّع حول الذات، وتنبني من شظايا النصوص الأخرى (السابقة أو المجاورة)، وتشكّل نسيجًا متشظّيًا، يفرّ باستمرار[٢]. كما أنّ الهويّة لا تظهر في النصّ "إلّا من خلال نصوص أخرى، من خلال المقارنة والمقاربة والتفكيك. فالنصّ يصبح مقروءًا من خلال مجموعة النصوص الّتي تضادّه، أو تتماهى معه، أو تحلّله، أو تنبذه. وإنّما غناه يأتي من الآخر، أي من النصوص الأخرى."[٣]

٥ – خاتمة: هكذا يمكننا أن نقول إنّ النصّ يتشكّل من جزر معرفيّة تضيئه، وتتجمّع حوله، وتتقاطع، فيما هي تتماهى، أو تتناقض، وتشكّل، في معناها الأبعد، أطراف الهويّة الّتي يتمتع النصّ بها. وقراءة التناصّ تأتي في جوهر العمليّة التفكيكيّة، إذا أردنا أن نلج إلى فلسفة المعنى فيه، أو إلى أبعاده الأعمق.

---

١ – سامي أدهم، **ما بعد الحداثة**، ص ١٥٣

٢ – المرجع نفسه، ص ١٥٤

٣ – سامي أدهم، **ما بعد الفلسفة**، ص ٢٠٦

تطبيق

تفكيك المرجع وقراءة الغياب في قصيدة "حوار" لأدونيس

١ – النصّ:

"– مَنْ أنتَ؟ مَنْ تختارُ يا مِهيارْ
اللهَ أم هاويةَ الشيطانْ،
هاويةً تروحُ أو هاويةً تجيءْ،
والعالمُ اختيارْ؟

– لا اللهَ أختارُ ولا الشيطانْ.
كلاهما جدارْ،
كلاهما يُغلِق لي عينيَّْ.

هل أُبْدِلُ الجدارَ بالجدارْ
وحيرتي حيرةُ مَنْ يُضيءْ،
حيرةُ مَنْ يعرفُ كلَّ شَيءْ؟

(أدونيس – قصيدة "حوار" – ديوان "أغاني مهيار الدمشقيّ")

٢ – مدخل: تمثّل قصيدة "حوار" انشطارًا لأحاديّة صوت الشاعر، بمعنى أنّ ذاته تنفصم ذاتين متعارضتين للوهلة الأوّلى (الله

– الشيطان) ولكنّها واحدة في الأساس: مهيار الدمشقيّ/ الشاعر. وليس هذا الحوار أكثر من تجاذب داخليّ بين هذين العمقين.

٣ – الشيطان: لفظة "شيطان" مشتقّة من الشَطَن، وهو الحبل الطويل، الشديد الفَتْل، الّذي يُستَقى، وتُشَدّ به الخيل. ويقال للإنسان الشرير القويّ: إنّه يَنزو بينَ شَطَنين، أي يُشَدّ بين حبلين، كالفرَس المستعصي على صاحبه[١]. وشَطَن تعني خالَفَ، ومنه الشيطان أيضًا[٢]؛ وعليه، فإنّ الدلالة اللغويّة للفظة "شيطان" ذات مستويين:

١ – الأوّل يفترض أنّ الشيطان يربط الإنسان به (يَشْطُنُه)، ويشدّه إليه، عن طريق المكر والحيلة، فيُغويه، ليُخرجَه عن وجه الحقّ.

٢ – والثاني أنّه عاصٍ خالَفَ المشيئةَ الإلهيّة، في لحظة من الزمان، وخرج على السلطة، وتحوّل، هو نفسه، سلطةً ومرجِعًا.

وتفترض لفظة "الشيطان"، من حيث دلالتها، عمقًا دينيًّا وتراثيًّا خاصًّا، لأنّها ترتبط بالمخالفة: إنّها تعصى الأوامر (عصى الشيطان أوامر الله)، وتأبى الانقياد، وتحاول أن تقودَ إلى العصيانِ

---

١ – ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، لا تاريخ، ١٣/ ٢٣٧

٢ – المصدر نفسه، ١٣/ ٢٣٨

نفوسَ الناس. وبالتالي، تمثّل الشرَّ، من حيث دلالتها الأخلاقيّة التقليديّة. ولكن بالقياس إلى أيّ شيء؟

إنّ تأسيس مفهوم للشرّ، قياسًا على مرجع ثابت، يمثّل عمقًا ميتافيزيقيًّا، ولغويًّا، وفكريًّا أيضًا، بالنسبة إلى هذه اللفظة، والتأسيس المذكور يجعلنا نعيد النظرّ في الأصل الميتافيزيائيّ نفسه للنواة: الله.

على هذا، فإنّ الشيطان مفارَقَة في الظاهر، ولكنّه محور، وسلطة، ومرجع في جوهره، لأنّه يتأسّس على مجموعة من التعالقات المعنويّة التراثيّة والماروائيّة، ويسحب معه المعنى العامّ، كسلطة ذات أصول في عقول الناس: الشيطان هو الشرّ. إنّه، من زاوية أخرى، مخالفة لمرجع (الله)، يصير هو نفسه مرجعًا مضادًّا؛ ولكنّه في كلّ حال، مرجع. والتعالقات التاريخيّة لهذه اللفظة ثبّتَت لها معناها المرجعيّ، ووسّعته: دينيًّا، واجتماعيًّا، وأخلاقيًّا، وشعبيًّا. وأضافت القصص المحبوكة عن الشيطان، عبر العصور، والإسقاطات الرمزيّة عليه، هالةً خاصّة للّفظة، ثبّتت مرجعيّة الكلمة ومركزيّتها. إنّها سلطة محدّدة تغوي، ولكنّها، فيما هي تغوي، تُثبت نفسها كسلطة على كلّ المستويات.

والتعارض بين الشيطان والله تعارض سيميولوجيّن حيث يتأسّس الضدّ على الضدّ، كما هي الحال مع كلّ الأشياء: الأبيض

والأسود، والخير والشرّ، والقبح والجَمال، والمعقول واللامعقول، والتمرّد والطاعة، إلخ... ولكنّ كلّ ضدّ يحمل في جوهره بذور الضدّ الآخر. وهو ضدّ بالنسبة إلى سواه. فالشيطان مرفوض، قياسًا على قيم الناس (الدينيّة، الاجتماعيّة، الفكريّة...) ولكنّه، في ذاته، ليس بشيء: ليس مرفوضًا ولا مقبولًا. إنّه الشيطان وحسب. وهو يمثّل قسمًا من الرؤيا، وزاوية فقط. هل يمكننا، بعد، اعتباره أساسًا؟ هل يمكننا أن نؤسّس عليه لمنظور متكامل؟ بل اكثر: هل يمكننا اعتباره مرجعًا ثابتًا في – ذاته طالما أنّه يتشكّل من رؤيا مُسبقة وقَبليّة للشيء؟ هل يمكننا اعتباره ذاتًا قائمة بنفسها، واحدة، لا تتشكّل من شظايا متجمّعة؟ لنحاول أن نتلمّس هذه المسألة أكثر.

هذا الشيطان – السلطة الّذي ترتبط دلالته بعمق دينيّ بالغ القِدَم يلتهم ذهنَ الإنسان، ويقمَع كلّ المعاني الأخرى من أن تتسلّل إليه، هو ما يرفضه مهيار الدمشقيّ في القصيدة. إنّه الشيطان الّذي يُحيلنا إلى الله، والمرتَهِن وجوده بالله، كلّما فكّرنا فيه. وليست التعالُقات الفكريّة المقترنة بهذه اللفظة، والّتي تشكل، بالنسبة إلى القصيدةِ موضوعِ الدراسة، تناصّا، إلا دليلًا على ما نقول.

إنّ استقراء التراث العربيّ الدينيّ والفكريّ يجعلنا أمام جملة من التراكمات الّتي تأسست عليها صورة الشيطان : دينيًّا، وفقهيًّا، واجتماعيًّا، وفكريًّا. فالشيطان، في الذاكرة التراثيّة، يعني جملة

تراكمات معنويّة، يمكن أن نعزل كلاًّ منها، تحدّد هويّته، ويرتبط بعضها بجذوره اللغويّة: فالشيطان هو الحيّة ذات العرف، والعرب تسمّي بعض الحيّات شيطاناً[١]. وهو كذلك حيّة بشعة، لذلك يربطونه بالبشاعة. وكذلك الحيّة الخفيفة، فيربطونه بالخفّة، والخبث، والخداع. وهو الهالِك المحترِق، والخبيث (الشاطِن = الخبيث)، والّذي يُبعِد.

وفي النصّ الديني القرآنيّ، يحمل الشيطان دلالة خاصّة: فالتفسير يجعله "النهاية في الأشخاص المذمومة"[٢]. وهو يوسوس للناس فيفسدهم[٣]. وقد رأى بعضهم أنّ إبليس كان يعبد الله قبل ان يُمسَخ، ولكنّه كان منافقًا[٤]. وهو يرتبط، على كلّ حال، بالمخالفة، والعصيان، والتردّد، وبذلك يمثّل كلّ ما هو نقيض الخضوع للسلطة. ولعلّ في هذا المعنى صدًى لكلّ ما نُسِب إليه من البشاعة. فالتمرّد تأسيس للخراب والتدمير: تدمير ما هو سائد، ونقيض له.

---

١ – الموضع نفسه

٢ – أبو جعفر الطبري، **جامع البيان في تفسير القرآن**، بيروت: دار المعرفة، ط٤، ١٩٨٠، ١/ ١٠٤

٣ – يقول الطبري إنّ الله قد "ختم جوامع الخبائث الشيطانيّة بالوسوسة." (الموضع نفسه)

٤ – المصدر نفسه، ١/ ٢٥٠

وعلى المستوى الاجتماعيّ، فإنّ وسوسة الشيطان تُحَرِّكُ الخرابَ. وكلّ ما يتحرّك ضدّ السلطة يرتبط به، بشكل أو بآخر: الشرّ، والفساد، والرفض، إلخ... لذا، فإنّ الثورات الّتي قامت لمناهضة الحكم ترتبط به، وتفتح لنا أفقًا واسعًا للتساؤل: هل يعني رفض الثورة أنّ السلطة محقّة؟ وهل يعني تكفير الثوّار أنّهم كذلك، أو أنّ السلطة مؤمنة تمامًا؟ كذلك فإنّ الخروج على المفهوم يعني، بشكل من الأشكال، تأسيسًا للشرّ، وبالتالي ارتباطًا بالشيطان، فمخالفة القيم (وهي تواضعات بشريّة – اجتماعيّة) تعني، على المستوى الاجتماعيّ، ميلًا إلى الشرّ، وبالتالي فهي وسوسة شيطانيّة. كما أنّ التركيب المخالف الّذي يحمل في أعماقه تساؤلًا ن وبالتالي تمرّدًا، يَفترض ضربَ السائد عن طريق رفضه؛ ومثل هذا الرفض من شأنه أن يبعثر المنظومة المألوفة، ويفتح الباب أمام الشكّ. من هنا اتّخذ الشكّ، على المستوى الدينيّ، شكلًا من أشكال "الوسوسة" والارتباط بالشيطان (وكذلك في المسيحيّة واليهوديّة).

والشيطان هو الأصل بالنسبة إلى الشرّ: إنّه أوّل الشرّ، أو الشرّ – الأصل. من هنا عادة رجم الشيطان (الشيطان الرجيم) الّتي تعني أيضًا رفض الرفض، والقبول بالطاعة، والخضوعَ: الخضوع لله، والخضوع للسائد، والخضوع للسلطة.

أدونيس، في النصّ، ينبذ الشيطان. ولكنّ هذا النبذ يختلف عن نبذ الناس له. إنّه ينبذه بكلّ تراكماته، وبكل الإسقاطات الّتي تضاف إليه: شيطان أبي نواس (الشيخ إبليس)، وشيطان بودلير، وشيطان الشعراء، وشيطان الدين... وصورته تعني جملة أشياء: السقوط، والرفض، والتساؤل، والشرّ، والخطأ...

ولكنّ الشيطان، إلى ذلك كلّه، تراكم من التراث الدينيّ غير الإسلاميّ أيضًا: إنّه، أيضًا، الشيطان الّذي أخرج الإنسان من الفردوس، بحسب التراثين اليهوديّ والمسيحيّ؛ الشيطان الّذي دفع آدم وامرأته إلى تذوّق ثمرة الشجرة (شجرة المعرفة)، وخسارة الفردوس. وهذا سبب اللعنة أصلًا (الخطيئة الأصلية عند المسيحيّين). على أنّ هذه اللعنة وعي، والوعي هو ما يجعل الإنسان إنسانًا. هل يمكننا، بعد، أن نعتبرها أساسًا للسقوط؟ ألا يكون الوعي هدف الإنسان في سعيه داخل الدنيا؟ وإذا كانت "معرفة الخير والشرّ" قيمة عليا للإنسان، فلماذا يخسر الفردوسَ بسببها؟ ولماذا يكون هذا خطيئةً، بعدُ، وهو غاية حياته الفانية؟ يتشظّى هذا الأصل أصولًا هنا: ما هو الخير؟ وما هو الشرّ؟ وكيف تكون المعرفة؟ وهل يسقط الإنسان في عالمه إذا عَرَفَ أو يَرقى؟ وكيف تكون المعرفة صلْبَةً ونهائيّة؟

الشيطان، في نصّ أدونيس، مجموعة تراكمات، مجموعة شظايا. يحضر، ولكنّ ما يحضر هنا هو أقلّ ممّا يغيب. وما يحضر يدفعنا إلى قراءة ما يغيب. المعنى كامن في هذه اللعبة: ما هو حاضر، وما هو غائب. الحاضر يستدعي الغائب، والغائب يستدعي الحاضر، ويتسلّل من شقوقه. يصير المعنى معانيَ تصل إلى حدّ التناقض والتناتل، بل إلى حدّ الاستحالة أحيانًا.

لا يزال الشيطان، في كلّ ما ذكرنا، مرجعًا محوريًّا بالنسبة إلى عامّة الناس، يستمدّ معناه وقوّته من مرجع محوريّ آخر، هو الله. لا يزال شيطانًا، أو شرًّا بالنسبة إلى الله: الخير المطلق. وليس هذا الشيطان هو ما يستطيع مهيار الدمشقيّ أن يختار. إنّه يرفضه كمرجع وكمحور لأنّه يردّه، بمعناه، إلى مجموعة طويلة من التعالُقات التاريخيّة، والتراثية، والفكريّة الّتي يرفضها، ويهدف إلى نسفها وتغييرها. إنّه يرفض أن يقبل بشيطان — مرجع لأنّه يحدّه بمفهومه، ويوقفه عند نقطة معيّنة، يستحيل عليه، بعدُ، أن يتخطّاها، إذ يجعل تجربته تتوقّف عند حدود، والشاعر يريدها تجربة تتّجه نحو الأقصى.

٤ – الله: تشكّل لفظة "الله" عمقًا معنويًّا، ميتافيزيقيًّا، يمثّل مطلقًا بالنسبة إلى الفكر البشريّ. وهو مشتقّ من لفظة "الإله"، بحذف "أل" التعريف[١]، ثم بحذف الهمزة تخفيفًا.

والله، بمفهومه الجوهريّ، سيادة عليا. وهو، في الإسلام، خالق، كوّن جملةَ أوامرَ ونواهيَ قيّد بها الإنسان، عبر الشريعة (القرآن)، وجعلها مرجعًا رئيسًا له، في حياته وتفكيره. إنّه مصدر القيم الّتي تسودُ حياة البشر عمومًا، اجتماعيًّا، ودينيًّا، وأخلاقيًّا.

ولكنْ إذا لَجَجنا في قراءة الغائب داخل معنى "الله" وجدناه ينكشف من خلال الأشياء، ومن بينها الشرّ. فالشرّ مقياس بالنسبة إلى الخير، ويستدعي بالتالي حضوره. ومن جهة ثانية، حين نفكّر في الخير (الله) يستدعي هذا، قياسًا، التفكير في الشرّ (الشيطان)، لأنّه خير بالقياس إلى الشرّ. وعليه، فإنّ التركيب جدليّ، يقوم على مرجعين محورين: الخير/ الشر، والله/ الشيطان، وكلّ منهما قوّة حضور، وقوّة غياب في آن، على النحو الّذي أشرنا إليه.

والله لا يشكّل، بالضرورة، طبيعةً واحدة: الحياةَ الّتي يهبها، بل يمكن أن تتمثّل فيه، في قراءةِ غيابٍ، القوّةُ المضادّة للحياة، أي

---

١ – المصدر نفسه، ١٣/ ٤٦٧. وقد رأى الخليل بن أحمد الفراهيدي، أن الاسم ليس هو الإله، بل الله كما ورد. (الموضع نفسه)

الموت. إنّه يدمّر كلَّ مَن يخالف أوامره ونواهيَه. ويُرسي هذا التدميرُ العنيف معنى الخوف والخشية في نفوس الناس. ويستحضر هذا معنى خشيةٍ ثانيًا، هو الشيطان الّذي يدمّر كلَّ معالم الخير، ليؤسّس لملكوت الشرّ. إنّه، هو أيضًا، مرجع يحتوي على جدليّة ضدّيّة.

والله تأسيس للسلطة: لسلطة المطلق، وسلطة القبول. إنّه تسلّط السلطة بمعناها الأعلى، يقابله، في التاريخ العربيّ، تسلّط السلطة بمعناها الأرضيّ: الحاكم بأشكاله وصوره. ويمثّل هذا الحاكم المعيارَ الأقصى لمعرفة الخير والشرّ: يحدّد المعيار ، ويعتبر، بالمقابل، كلَّ خروج عنه أو عليه فسادًا. الفساد هنا هو الرفض. وهو كذلك التغيير والتغيُّر. ولكنْ هل يمكن اعتبار معيار الحاكم (وبالتالي الله كسلطة عليا) صحيحًا؟ وإذا كان كذلك فبالقياس إلامَ؟ وعلى أيّ أساس يتأسّس تدمير الحاكم (والله أيضًا) للمخالفين؟

إنّ القيم الّتي يُرسيها الله تمثّل جملة أوامرَ ونَواهٍ تجتمع تحت اسم "الشريعة". وهي حضور الله الّذي يتجلّى من خلالها. ولكنْ إذا كانت الشريعة مفروضة على الإنسان، كقانون أعلى لا يحقّ له أن يخالفه، فكيف يمكن للإنسان أن "يعرف"؟ وكيف يمكن أن يمارس إرادته الحرّة للوصول إلى معرفة "مضيئة"، طالما أنّ الشريعة مُسبَقَة؟ وإذا كانت تؤسّس للإنسان حضوره، ولا يجوز أن يغيّرها، وإن كان التغيير يعني الشرّ – أي الرفض – فكيف يمكن الكلام

على إرادة حرّة؟ بل كيفيمكن الكلام على محبّةٍ وحرّية، في ظلّ "تسَلّط" الشريعة على حياة الإنسان؟ وفي هذه الحال، ألا يُعتَبَر التسلُّط شرًّا؟ وإذًا، ألا تحمل الشريعة بذور نقيضها؟

لا يمكن لهذا الشكّ القاتل إلّا أن يعني شيئًا واحدًا، رئيسًا: المرجع الّذي يتأسّس عليه مفهوم الله ليس ثابتًا، بل متشظٍّ، تمامًا كالمرجع الّذي يتأسّس عليه مفهوم الشيطان. والمرجع الّذي تتأسّس عليه المعرفة، هنا، متشظٍّ بدوره، لأنّه يحمل نقيضه: اللامعرفة، والجهل. فالله، من خلال الشريعة، قَبْلِيّ، مفروض، ولا يجوز أن نرفضه (مقولة الكفر، ومقولة الإلحاد). وإذا كان الأمر كذلك فكيف يمكننا أن نعيَ ونحن لا نبحث خارج السائد عن حقيقة؟ وهي حقيقة بالقياس إلى أيّ شيء؟

إنّ المعيار الّذي يَبني عليه أدونيس في نصّه نظرته إلى الله مائع جدًّا، لأنّه نتيجة ترسّباتٍ عديدة لشظايا تراثيّة كثيرة: الله بالمفهوم الإسلاميّ – الدينيّ، والله بالمفهوم المسيحيّ اليهوديّ – التراثيّ: الله الّذي يأمر ويَنهى، والله الّذي يراقب الناسَ، ويحجب عنها ثمار "شجرة معرفة الخير والشرّ"، خوفًا من أن يصير الإنسان

مثل الآلهة[١]. إنّه، بدوره، مفهوم يستدعي الغائبَ ويتشظّى إلى حدّ الاستحالة.

٥ – مهيار/ الشاعر: يُبنى النصّ على حوار بين صوتين: الشاعر (وهو صوت آتٍ من خارج القصيدة)، ومهيار الدمشقيّ الّذي عليه أن يحدّد هويّته ويختار: "مَن أنتَ مَن تختارُ يا مِهيارْ؟"

وهو يمثّل، بدوره، جملة من التعالقات المعنويّة الّتي تشكّل شخصيّته، فيما هي تشكّل، في الوقت نفسه، شخصيّة الكاتب الّذي يفتح لنا الباب لقراءة مهيار.

مهيار الدمشقيّ شخصيّة خاصّة، أخذها أدونيس من مهيار الديلميّ الشاعر العباسيّ الّذي توفي في العام ١٠٣٦ م.، وعاصر الشريفَ الرضيَّ، وتتلمذ له، وكان فارسيًّا مجوسيًّا فأسلمَ، وهاجمَ بعضَ الصحابة في بعض شعره. وكان شاعرًا كبيرًا ومجدِّدًا. لذلك ليس غريبًا أن نجد أدونيس يجعله شخصيّة أساسيّة، ويعكس نفسه فيه، في صورة مهيار الدمشقيّ. فمن جهة، هو يستحضر مهيار الديلميّ، ومن جهة أخرى، يجعله دمشقيًّا مثله، لا ديلميًّا.

---

١ – جاء في العهد العتيق: "وقال الربّ الإله: هوذا الإنسان قد صار كواحد منّا عارفًا الخيرَ والشرَّ. والآنَ لعلّه يمدّ يدَه ويأكل من شجرة الحياة أيضًا ويحيا إلى الأبدِ. فأخرجه الله من جنّة عدن ليعملَ الارض التي أُخرِج منها..." (تكوين: ٣/ ٢٢)

ومهيار الدمشقيّ، في القصيدة، عاملٌ لقراءة حضور وغياب معًا، في كلٍّ من شخصيّة الله والشيطان. إنّهما "جدار" بالنسبة إلى الشاعر، يغلق عينيه؛ وإذا كان هذا مألوفًا بالنسبة إلى الشيطان، فهو غير مألوف بالنسبة إلى الله. فكيف يمكن أن يُغلق له الله عينيه كما الشيطان، ولماذا؟ بل كيف يمكن أن يتساوى الله والشيطان؟

إنّ لمهيار هنا صورتين: أولاها صورة تراثيّة (مهيار الديلميّ/ التراثيّ) مناسبة للرفضِ، والبحثِ عن المعرفة، وثانيتهما (مهيار الدمشقيّ/ الأدونيسيّ) دمشقيّة – أدونيسيّة، تمثّل توقَ صاحبها نفسه إلى المعرفة، والخروج عن المألوف، لبلوغ الأقصى.

إنّ مثلَ هذا التساوي بين الله والشيطان (في نفس مهيار) يشظّي معنى كلّ من الشخصيّتين المذكورتين، والشاعر يستحضر شظايا معنى كلٍّ منهما: شظايا معنى الله المتناصّة بفعل الثقافة الدينيّة الّتي أضافَت إليها معانيَ عبر العصور، وشظايا معنى الشيطان كذلك. ثمّ يتمحور كلّ شيء في مركز للمعنى، يشترك فيه الله والشيطان معًا: إنّهما سلطتان للأمر والحَظْر، تضعان حدودًا لقدرة الاكتشاف في الإنسان (وبالتالي في الشاعر)، ولعمليّة التجريب الّتي تقتحم المجهولَ. هكذا هما "جدار" و"هاوية": جدار لأنّهما منع (الجدار يمنعنا من التقدّم أو من الدخول)، وهاوية لأنّهما عقاب (الإنسان يهوي إلى جهنّم، وجهنّم هي العالم السفليّ). لهذا السبب

لا يختار الشاعر اللهَ ولا الشيطان. إنّهما، بالتساوي، يستحضران كلَّ تعالقات المنع والحظر في القيم المعروفة الّتي تحدّ انطلاقَ البشر نحو الأقصى، وكلّ منهما يُمَرْكِز الحضور في معناه هو، ويُلغي فيه كلَّ ما يمكن أن يكونَ تحوُّلًا في المستقبل (وهو حال غياب لأنّه لم يتحقّق).

على أنّ السقوط (الهاوية) يحمل، بدوره، جملة تراكُمات للمعنى: فالسقوط من الفردوس انحدار، بسبب المعرفة هنا. لكنّه انحدار بسبب المخالفة أيضًا: فلا يحقّ للإنسان أن يتذوّق ثمرة الشجرة. هكذا "تُسقِط" المعرفةُ الإنسانَ، وتجعله "يَهوي"، لأنّه شَكَّ، ولم يرضخ. والهاوية ترتبط، بتعالُقاتِها المعنويّة، بالخوف، والنار، والجحيم: السقوط إلى الهاوية؛ ما يستدعي سلسلة من المطلقات المتعارضة: الممنوع/ والمباح، والشرّ/ والخير، والمعرفة/ والجهل، والقبول/ والمخالفة، وكلّها تعالقات أحاديّة الجانب، لا توصل إلى الوعي الحقيقيّ، لأنّ هذا الوعي يتأسّس على جملة توتّرات وشظايا، ويبقى وعيًا نسبيًّا، غيرَ ثابت، وعيًا متحرّكًا، متحوّلًا مع الذات. هكذا يبقى وعيًا حائرًا، ولكنّ حيرته "مضيئة".

ومهيار/ الشاعر حيرته كذلك: إنّه حرّ، يتحرّك في أفق لا نهاية له. وهو يعرف، لأنّه يشكّ، والشكّ يستحضر دائمًا ما هو غائب، ليبني عليه مستقبلًا يظلّ كذلك. إنّها معرفة تشعّ في جميع

الاتّجاهات، مبنيّة على الشكّ والتساؤل الدائمين اللذين يكسران جدران التقييدِ، ويشرّعان التجربةَ على أقصى الممكن، فتظلّ حالًا من الحيرة المضيئة، لأنّها حافز دائم، يخترق سقف الكون وجدرانه، نحو فضاء الأقصى واللامتناهي.

٦ – خلاصة: وبعد، يمكننا أن نقول في هذه القصيدة إنّ الشاعر يرفض إله السلطة، الإله الّذي يخيف وينَهى، ويضع الحدود. وهو إله يتخفّى في كلّ شيء: في النظام القامِع، وفي الحاكم المستبدّ، وفي العارف المتسلّط، وفي القيم الّتي تحظر التخطّي، وفي الحدود والجدران الّتي تُخفي ما وراءَها عنّا. إنّه يبحث عن إله أغنى بالكشف وبالمصالحةِ الإنسانيّة. وهو يساوي الله بالشيطان، في قصيدته، لأنّه يستحضره في كلّ مرة نفكّر فيه. إنّه ينسف الإلهَ – المركز والشيطانَ – المركز ليستخرج منهما الشظايا الأعمقَ إنسانيًّا، ويبني منها إلهًا جديدًا متحوّلاً باستمرار، تمامًا كالإنسان، أو لا – إلهًا جديدًا، يمكن أن يشاركنا ويساعدنا في عملية التخطي المستمرّ وفي كشوفاتنا الأبدية. ولكنّ هذا الإله ليس نهائيًّا، بل يظلّ في حال تشكُّل دائم، مع كلّ إنسان منّا، نبنيه ونهدمه بحسب رؤانا ومعرفتنا.

شظايا النصّ والمعنى/ عملية التناصّ والاختلاف
(قراءة لقصيدة "عودة إلى سدوم" لخليل حاوي)

١ – النصّ:

– ١ –

عُدتُ في عينيّ طَوْفانٌ من البرقِ
ومن رعدِ الجبالِ الشاهقَهْ،
عدتُ بالنارِ الّتي من أجلها
عرّضتُ صري عاريًا للصاعقَهْ،
جرفَتْ ذاكرتي النارُ وأمسي
كلُّ أمسي فيكَ يا نهرَ الرمادْ:
صلواتي سِفْرُ أيّوبٍ، وحبّي
دمعُ ليلى، خاتَمٌ من شهرزَادْ
فيكَ يا نهرَ الرمادْ.

وَلْيَمُتْ مَنْ ماتَ بالنارِ
حملتُ النارَ للفندُقِ، للبيتِ المخرَّبْ
فيهَ أطْمارُ أبي، عُكّازُهُ،
ويُضيءُ البيتَ خَفّاشٌ مُذَهَّبْ

دونَهُ يَخشَعُ أهلي، إخوتي...
نسلُ السبايا
خلّفتْهُم غَزَواتُ الشرقِ والغربِ
لصوصًا وبغايا
خِرَقًا، مِمسحةً في فندقِ الشرقِ الكبيرْ؛
بنتُهمْ تَسْتمرِئُ النابَ الّذي يغرزُ
في البَضِّ الحريرْ
وَلْيكنْ نابَ خَصِيٍّ
إنْ يكنْ نابَ أميرْ
لم يزلْ شاعرُهمْ يَنسَلُّ من جيبٍ
لجَيبٍ خلفَ دينارٍ صغيرْ
ثمَّ يزهو، يتشهّى، يستعيرْ
لصريرِ الفأرِ في أمعائهِ
من ضميري صوتَ عملاقِ الضميرْ.

لستُ بوذيًّا بحبّي
أطعِمُ الطُحْلُبَ والقَمْلَ شراييني وقلبي،
فَليَمتْ مَن ماتَ بالنارِ
وبالطَّوْفانِ... لن أبكيكَ يا نسلَ سدومْ

لن تموتَ الأرضُ إنْ متّمْ.
لها بعلٌ إلهيٌّ قديمْ
طالَما حَنَّتْ إليهِ عبرَ ليلِ العقمِ...
أنثى والِهَهْ
فَضَّها البعلُ
فغصَّتْ بالرجالِ الآلِهَهْ.

- ٢ -

ما الّذي أبقتْ عليه النارُ
من بيتي، وأتعابي، ومن تاريخِ عمري
ما الّذي ينبضُ مَحرورًا طريًّا
في رمادِ المطرحِ الخاوي بصدري؟
كدْتُ أبكي لابتساماتِ الصغارِ السمرِ،
أطفالي، وأبناءِ حنيني
إنّها أصفى من النارِ
وأقوى من أعاصيرِ جنوني
طالَما روّضتهمْ في الريحِ والثلجِ
وفي الشمسِ على جمرِ الرمالْ
شِئتُهمْ من مَعدِنِ الفولاذِ سُمرًا

ورياحينًا طِوالْ،
وأنا مِنْ أجلِهِمْ أحرقْتُ تاريخي،
وطِئْتُ التاجرَ الوغدَ المرائي
ثعلبٌ يمتصُّ من أعضائهمْ
وهجَ دمائي.
كلُّ جيلٍ كنتُ أبنيهِ من السُّمْرِ الطِوالْ
لا مكانًا له، لا بيتًا وخبزًا،
صَفوةُ المطلوبِ خِصيانٌ ضِئالْ.
مهنةُ التمسيحِ في الفندقِ
لا يبرعُ فيها غيرُ أشباهِ الرجالْ.

وتذكّرتُ قِتالَ الغولِ والتنينِ
في أرضي، وكانتْ وادِعَهْ،
إخوتي أهلي على دربِ الهلاكْ
بعضهمْ في شِدقِ هذا
بعضهم في شِدقِ ذاكْ
وَليَموتوا مثلَما عاشوا
بلا تاريخَ، موتى لا يُحسّون الهلاكْ.

وتذكّرتُ الصغارَ السُمْرَ حولي
والوجوهَ اليانِعَهْ
معَهم في الكَدْحِ والضِحْكِ،
ووحدي موجَعُ، وجهي بوجهِ الفاجِعَهْ
من خلالِ الوردِ والحَورِ
أراها خلفَ سورِ "الجامِعَهْ."

أترى يولدُ من حبّي لأطفالي
وحبّي للحياةْ
فارسٌ يمتشقُ البرقَ على الغولِ،
على التنّينِ، ماذا هل تحلّ المعجزاتْ؟
بدَويٌّ ضربَ القيصرَ بالفُرْسِ
وطفلٌ ناصريٌّ، وحُفاةْ
روّضوا الوحشَ بروما، سَحّبوا
الأنيابَ من فَكّ الطغاةْ.
ربِّ ماذا؟
ربِّ ماذا؟
هل تحلّ المعجزاتْ؟

باسمِ ما أحرقتُ من نفسي بنفسي
لأصفّي وجهَ تاريخي وأمسي
باسمِ هذا الصبحِ في "صنّينَ"،
والعتْمةِ خلفي وجحيمِ الذكرياتْ:
لِيحلَّ الخصْبُ ولْتَجْرِ الينابيعُ
ويَمضِ الخِضْرُ في إثْرِ الغزاةْ،
فارسٌ يولدُ من حبّي لأطفالي
وحبّي للحياةْ
لِتحلَّ المعجزاتْ
ربِّ ماذا
ربِّ ماذا
هل تعودُ المعجزاتْ؟[١]

٢ – مقدمة: تُظهر القراءة التفكيكيّة للنصّ أنّه صدًى لمجموعة من الشظايا المعنويّة الّتي تراكمت في نفس الكاتب، بطريقة خاصّة، ما جعله يُنتج ما يكتب على النحو الّذي أنتجه فيه. وإذا أردنا أن نقرأ هذا النصّ فإنّ قراءتنا ستفضح تلك الشظايا، وتفكّكه، لتعيد بناءه في كتابة جديدة. لذكل سنركّز في هذه العملية على هذه الشظايا

[١] – خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧٢، ص ١١٧ – ١٣١

النصّيّة الّتي تراكمت في "عودة إلى سدوم"، أو، بمعنى آخر، سنركّز على التناصّ، مبيّنين أنّ النصّ هو نثار من مجموعة نصوص تتناتل وتتنافر كذلك، داخل وحدة ظاهريّة.

٣ – قراءة النصّ/ النصّ والتناصّات:

أ – مسارات النصّ: يتألّف هذا النصّ من شظايا مجموعة نصوص رُكّبت بطريقة معيّنة، واتّخذت لها مسارًا خاصًّا يناسب رؤيا القارئ. وفي هذا المجال، يمكننا أن نرى أنّ القصيدة تتّخذ ثلاث مسارات أساسيّة، على النحو الآتي:

١ – المسار الميثولوجيّ، ومنه الشقّ البروميثيّ[١]، وهو الّذي تتمحور حوله القصيدة كلّها، ويمتصّ المعاني الأخرى باتّجاهه.

٢ – المسار المسيحيّ، حيث نجد معاني الفداء، والتضحية الفردية من أجل الجماعة.

---

١ – "انتفض العملاق بروميثيوس في وجه زيوس وانتزع النار المقدسة عن جبل الأولمب وأعطاها البشرَ كما علّمهم حراثة الأرض والصناعة وبناء السفن والقراءة والكتابة وبذلك جعل حياتهم أرحب وأوفر سعادة فاضطربت بذلك كلّه سلطة زيوس ومساعديه – آلهة الأولمب. إلّا أنّ الذنب الأعظم لبروميثيوس هو رفضه أن يكشف لزيوس سرًّا يتعلق بمصيره وهو سرّ الغلام الذي يولد ويفوق زيوس في القوة ويزيحه عن العرش. وقد توقف مؤرّخو الفكر اليوناني عند عبارة بروميثيوس: "إنّني أكره جميع الآلهة!" وعند ردّه على هرمز بقوله: "اعلمْ جيّدًا أنّني لن أستبدل آلامي المبرّحة بعبوديّتي، فإنّني أفضّل أن أظلّ هنا مغلولًا إلى الصخور على أن أكون خادمًا طيّعًا لزيوس." (عثمان عماد حاتم، **أساطير اليونان**، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨، ١٥٤ (ها))

٣ – المسار التوراتيّ، حيث نجد الشاعر يستمدّ من التوراة بعض الدلالات، ويسيّرها في اتّجاه خاص، يخدم غرضه؛ ومن هذا المسار رمز سدوم، وهو محور القصيدة، وقصّة أيّوب النبيّ، ورمز الخِضْر.

على كلّ حال، فإنّ المعنى، في هذه القصيدة، يتركّب من خلال التناصّ، بمعنى أنّه يتشكّل من استجلاب مجموعة الشظايا النصّيّة إليه، لتتعالق، بطريقة تبدو، للوهلة الأوّلى، متماسكة، ولكنّها، عندما تنعزل عن بعضها، تفقد تماسكها، وتتناثر في فضاء المعنى، لتسمح لنصّ آخر، هو النصّ المقروء، بالحلول محلّها.

وفي الواقع، فإنّ النوع الأبرز من أنواع التناصّ هنا هو "التعالق النصّيّ" hypertextualité، أي ذلك الّذي نجد فيه نصًّا أساسيًّا (أ) في نصّ آخر، منبثقٍ منه (ب)، يتأسّس على شظايا الأوّل، ويتّخذ شكلًا جديدًا بتجاذبه.

ب – بروميثيوس: يمثّل بروميثيوس المفصَلَ الأساسيّ الّذي يُبنى عليه هذا النصّ. والمعنى يَنْبَني على جوهر عمل هذا العملاق الأسطوريّ: تضحيته من أجل البشر؛ فهو يتحدّى الآلهة، ويحمل للبشر النارَ، والمعرفةَ، ويرفض أن يتراجع عن هذا لزوس. هذا هو جوهر النصّ (أ)، أي النصّ الأصل (أو النصّ المحاكى) الّذي يدخل في تشكيل تكوين المعنى، داخل النصّ (ب)، أي النصّ

المحاكي. كما أنّ عناصر أخرى تدخل في تشكيل صورة بطل القصيدة، وهي صورة أيّوب بإخلاصه التامّ[١]، ولعلّها صورة يربطها الشاعر أيضًا بأسطورة بروميثيوس، ذلكَ لأنّ معاناة بروميثيوس كانت من أجل عدالة يحصل عليها البشر، وإخلاصه لقضيّة العدالة هذه تشبه معاناة أيوب في سبيل تمجيد الله، والتمسُّكِ به.

وتدخلُ في صلب تشكيل بروميثيوس الجوهريّةِ صورةُ بعل – إله الشباب الفينيقيّ[٢] – كما مثّلها أنطون سعادة مؤسس الحزب

---

١ – جاء في التوراة إنّ أيوب بعد أن حلّت به المصائب، قام "ومزّق جبّته وجزّ شعرَ رأسه وخرّ على الأرض وسجد، وقال: "عريانًا خرجتُ من بطن أمي وعريانًا أعودُ إلى هناكَ. الربّ أعطى والربّ أخذ فليكن اسم الربّ مبارَكًا." في كلّ هذا لم يُخطئ أيوب ولم ينسب إلى الله جهالةً." (أيوب، ٥: ٨)

وقال أيوب بعد المصائب الكثيرة التي مرّ بها: "لقد كرهت نفسي حياتي." (أيوب، ١٠: ١)

وقال مؤكّدًا على أهمّيّة كلامه في الله وأهمّيّة تقديسه له على الرغم من كلّ المصائب التي عرفها: "ليتَ كلماتي الآنَ تُكتَب. يا ليتها رُسِمَتْ في سِفْر ونُقِرَتْ إلى الأبد في الصخر بقلمِ حديدٍ وبرصاص." (أيوب، ١٩: ٢٣)

وقال شاهدًا على عظمة الله: "حيٌّ هو الله الذي نزعَ حقّي والقدير الذي أمَرَّ نفسي. إنّه ما دامت نسمتي فيّ ونفحةُ الله في أنفي لن تتكلّمَ شفتايَ إثمًا ولا يلفظُ لساني ببغض." (أيوب، ٢٧: ٢ – ٤)

٢ – ينقل ربيعة أبي فاضل مختصر رأي أنطون سعادة في هذا الإله: "المقاوم الأكبر والألدّ لإيل، المستبدّ منذ ولادته، الطامح إلى الملكيّة المطلقة، ورواية العراك بين إيل، الشيخ العادل، وبعل، هي رواية ذات جاذبيّة نادرة، وغنيّة بالمواقف المثيرة الشعور، وبعل ينتصر، فيغلبُ الشبابُ بكلّ

السوريّ القوميّ الاجتماعيّ. فبعل هذا هو "إيليان"، أي إله الخضرة والحياة في مطلع الربيع[١]، وهو يساوي والده في قوّته، ويمثّل، أيضًا، قوّة الينابيع.[٢] وهو يتمثّل في الخمر الإلهيّ – فهي قوة من قواه –، كما يتمثّل في النار وحضورها (ورمزه الحجر الناريّ).[٣] وكان بعل حْدادُ، بالنسبة إلى الكنعانيين، إلهًا يظلّ في حالة نزاع، حفاظًا على النظام، لذلك يظهر، في تصاوير النقوش، في العواصف وهو يحمل البرق.[٤]

بهذا نجد في النموذج المعنويّ الّذي يقدّمه النصّ مجموعة من شظايا المعنى الّتي يمكن عزلها، لإظهار أنّه مُنْبَنٍ على تواترات معنويّة، إذا عُزلت أقفر النصّ من المعنى، وتحوّل إلى مادة خام، يمكن العمل عليها لإعادة تركيبها، بالطريقة المناسبة. وهذا ما يمكن أن نسميه هنا "الأثَر".

قسوته وظلمه حرمةَ السنّ." (ربيعة أبي فاضل، **أثر أنطون سعادة في أدباء عصره**، بيروت: دار الركن، ٢٠٠٢، ص ٤٠)

[١] – بولس طوق، **النار والنور في الفكر العالمي**، بيروت: منشورات نوبيليس، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٦٦ – ٦٧

[٢] – المرجع نفسه، ص ٦٨

[٣] – المرجع نفسه، ص ٦٩ – ٧٠

[٤] – John Gray, **Near Eastern Mythology**, p. 72

ج – النار وتداخلات الرموز: يقوم هذا النصّ على فكرة النار: فسدوم أُحرقت بالنار، كما جاء في العهد العتيق. والعنوان يحمل هذا الاسم، ما يدلّ على أهمّيّته في القصيدة. وقصة سدوم، كما جاء في الكتاب المقدّس، تروي أنّ تلك المدينة، مع عامورة، كثر فيهما الفساد، فأرسل الله إلى لوط، الرجل الصالح الوحيد فيهما، ملاكين ليحذّراه ممّا سيحصل، بفعل غضب الله على المدينتين، ويطلبا منه الخروج، مع أسرته، من غير أن يلتفتوا إلى الوراء. ولكن السادوميّين حاولوا اقتحام بيت لوط، ليُخرجا منه الملاكين اللذين تقمّصا شكل رجلين، فضربهم الله بالعمى.[١] ثمّ خرج لوط وأسرته، وضرب الله المدينة بالنار، فأحرقها. والتفتت امرأة لوط إلى الوراء، فصارت عمود ملح.[٢]

---

١ – جاء: "وأمّا القوم الذين على باب البيت فضربناهم بالعمى من صغيرهم إلى كبيرهم فعجزوا عن أن يجدوا الباب." (تكوين/ ٢٠: ١١)

٢ – جاء في العهد العتيق: "وقال الرجلان للوط مَنْ لكَ في المدينة أخرجْهم من هذا الموضع، فإنّا مُهلِكان هذا الموضع إذ قد عظم صراخهم أمام الرب وقد بعثنا الرب لنهلك المدينة... (تكوين/ ٢٠: ١٢ – ١٣) فلمّا كان عند طلوع الفجر ألحّ الملاكان على لوط قائلين: قم فخذ امرأتك وابنتيك الموجودتين لئلّا تهلك بإثم المدينة.... (تكوين/ ٢٠: ١٥) فلما أخرجاهم إلى خارج قالا له: انجُ بنفسك، لا تلتفتْ إلى ورائك ولا تقف في البقعة كلّها، وتخلص إلى الجبل لئلّا تهلك... (تكوين/ ٢٠: ١٧) وإذ أشرقت الشمس على الأرض دخل لوطٌ صوعرَ. وأمطر الربّ على سدوم وعمورة كبريتًا ونارًا من عند الرب من السماء. وقلبَ تلك المدُنَ وكلَّ البقعة وجميعَ سكان المدنِ ونبْتَ الأرض. فالتفتت امرأته إلى ورائها، فصارت نصب ملح."(تكوين/

من هنا يظهر لنا أنّ النار هي عصب المعنى في النصّ. فمعنى النار في الرّمز السادوميّ هو التدمير: النار الّتي دمّر الله بها المدينتين: نار الانتقام الإلهيّ – وصورة الله هنا، في العهد العتيق، شبيهة جدًّا بصورة بعل حْداد، حاملِ الصاعقة الّذي يبقى في صراع مستمرّ، من أجل إقرار النظام –. على أنّنا سرعان ما نلاحظ التناقض يتسلّل إلى هذا المعنى: فالنار الّتي تدمر سادوم وعامورة هي، في الوقت نفسه، عنصر تصفية. إنّها تصفّي الإنسان من خطاياه، وتمسح شروره، وهذه فكرة بوذيّة معروفة، تسرّبت إلى الفكر المسيحيّ، من خلال فكرة "المطهر" الّذي يتطهّر الإنسان فيه من رواسب الخطيئة، تمهيدًا لدخوله الفردوس. لذلك فإنّ النار تحمل الشيء ونقيضه: الموت والحياة، والنهاية والبداية.

ولا يقف معنى النار عند هذا وحسب، بل إنّه مركّب من مجموعة شظايا. فالشاعر يقول في مستهلّ القصيدة:

"عدتُ بالنارِ الّتي منْ أَجلِها
عرَّضْتُ صدري عاريًا للصاعقَهْ."

---

٢٠ – ٢٦) وبعد ذلك التفت إبراهيم "إلى جهة سدوم وعمورة وسائر أرض البقعة فإذا دخان صاعد كدخان الأتّون." (تكوين/ ٢٠: ٢٨)

وهذا يعني أنّه يتقمّص شخصيّة بروميثيوس[١]، وتصير النار نار المعرفة الّتي يحملها للبشر، وبها يتحدّى الآلهة. ونجد هنا أنّ شخصية بروميثيوس ترتبط بفكرة خلق الجنس البشريّ، وتأصيل دوره ووظيفته في الوجود.[٢] فهو قد سرق النار الإلهيّة (نار المعرفة)، وحملها للناس، ما سبّب له العقاب الأبديّ المعروف.[٣] وعليه فإنّ النار هنا عنصر المعرفة، والشاعر، مثل بروميثيوس، يضحّي بنفسه، من أجل أن يفتح عيون الناس، ويملّكَهم المعرفة. وهذا هو المعنى الثاني للنار. وصورة النار هنا، وبروميثيوس أيضًا، مرتبطة بالصاعقة: إنّها صورة الإله بعل حْداد حامل الصاعقة، وزوس كبير الآلهة، بدوره، يحمل صاعقته الإلهيّة. هذه الصاعقة هي نار بروميثيوس. وبذلك فإنّ صورة بروميثيوس نفسها، أساس القصيدة، تتفكّك، وتتحلّل إلى شظايا تتوزعها ثلاث صُوَر: الأولى صورة بروميثيوس الأصليّة، والثانية صورة الإله زوس، والثالثة صورة بعل حْداد، حيث تتآكل المعاني في حركة النصّ العامة. والدمار الّذي تخلّفه النار في

---

١ – كان الشاعر اليوناني هزيود (القرن الثامن ق. م.) هو أوّل من نقل ملامح شخصيّة بروميثيوس. وأسخيليوس أوّل من شرح فكرة هذه الشخصيّة (علي الشرع، **الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث**، عمان: منشورات جامعة اليرموك، ١٩٩٣، ص ٧)

٢ – المرجع نفسه، ص ٩

٣ – الموضع نفسه.

النصّ لا يعود دمارًا ثابتًا كما هو مفترَض، بل يصير متحرّكًا، لأنّه "نهر رماد"، والنهر لا يكون ثابتًا كالمستنقع.

ومن الواضح أنّ الشاعر يتقمّص صورة الإله المنتقم الّذي يمكن أن يحمل النار إلى حيث يشاء: يحملها إلى الفندق، والبيت المخرّب لينسف الماضي. إنّها بذلك نار التصفية الّتي تُخرج الإنسان من رواسب الماضي، وتقضي على ما فيه من سلبيّات. لهذا نجد نار سدوم تتحرّك لتصير نار تصفية أيضًا، والمعنى يحمل النقيض: نار التدمير والتغييب، ونار التصفية الّتي تشكّل بداية حياة جديدة، وهي بذلك نار إدخال جديد في الوجود. لهذا السبب منع الملاكان، في القصة، لوطًا من أن ينظر، هو وأسرته، إلى الخلف، وصارت زوجته نصب ملح، عندما التفتت وراءها، ما يعني أنّ البقاء في الماضي ضرب من الموت، فالتحوّل هو طبيعة الحياة.

والنار، كرمز، تمتصّ الرموز الأخرى من حولها، وتحدّد لها مساراتها الجديدة في أرض المعنى؛ فهي تنشعب في اتجاهين: الأوّل سلبي والثاني إيجابيّ. والاتجاه الأوّل ينطلق مباشرة من صورة نار الجحيم: النار الّتي تؤلم، وتعاقب، وتدمّر، من غير أن تحيي، أو تعِد بالحياة. إنّها نار الدينونة، نار العقاب الّتي تسقط على الخاطئ في

آخر الأزمنة.[١] ولهذه النار انعكاساتها في العالم الإنسانيّ الأرضيّ: فهي تقضي على الخبيث، وتزيل الشرّ بقوة الله، وهذه حال سادوم وعامورة. إنّها لا تعد بشيء، ولا أمل فيها، بل تمسح، وتغيّب، بلا رجاء.

والاتّجاه الإيجابيّ للنار يتمثّل في جملة معانٍ تتآلف معًا، وتتواتر كلّها في معنى مشترك، يُنزَل عليها من خارج: من التراث الدينيّ. فهي ترتبط بالله (نار الله)، والأنبياء[٢]، والمطهر، ونار الإيمان والعبادة، ونار المحبة الّتي تطهّر من إثم الكره...

د – الفادي وصوره/ بين بروميثيوس والمسيح وأنطون سعادة والشاعر: هذا من جهة. من جهة أخرى نجد الشاعر يقرن صورة بروميثيوس الّذي افتدى البشر بذاته بصورة المسيح الّذي افتدى الناس بدمه، ولهذا سُمّي "الحمل"، و"الفادي". فالطقوس المسيحيّة تعتبر المسيح جاء ليعقد "عهدًا جديدًا" بين الإنسان والله، ويجعل كلّ البشر ضمن هذا العهد، فيُخرج العلاقة الّتي تربط الله بالبشر من طبيعتها العنصريّة الّتي كانت في العهد العتيق، لتصير علاقة تعكس محبّة الله العميقة لجميع البشر، بلا استثناء. وقد مثّل هذه

---

١ – لا مؤلف، **معجم اللاهوت الكتابي**، تعريب: مجموعة معربين، بيروت: دار المشرق، ط٣، ١٩٩١، ص ٧٩٥

٢ – "كانت النار الإلهية تنزل إلى البشر في شخص الأنبياء." (المصدر نفسه، ص ٧٩٤)

المحبةَ بالفداء نفسه، لأنّ الله أرسل "ابنه الوحيد"، كما يقول المسيحيّون، ليفتدي به البشر، ويُظهر لهم محبّته.

هكذا تتشظّى كلٌّ من صورة المسيح وبروميثيوس، لتتداخلا وسط تجميع خاصّ، يحرّكه الشاعر. ومعنى الفداء هذا يشمل أيضًا طرفًا ثالثًا. فالشاعر يرى في القائد (وهنا في أنطون سعادة زعيم الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ) صورة للفادي الّذي قدّم نفسه فداء للمجموعة. وهو يحاول أن يتقمّص صورته أيضًا. فسعادة ضحّى بنفسه، وأُعدم في سبيل عقيدته، وعمله الحزبي، وهذه صورة ثالثة من صور الفداء الّتي نجدها في جملة المعاني. وتصير صورة النار والشاعر مجموعة من شظايا النصوص الّتي تتواتر فيها، وتتراكم فوق بعضها، فإذا ما فُكَّت تبخّر المعنى، وتحوّل إلى معانيَ مُؤَسْطَرَة.

واللافت هنا أن الشاعر يتقمّص هو نفسه كلّ هذه الصور، ويجعل الفداء عنصرًا أساسيًّا في عمله. إلا أنّه يتحرّك في اتجاهين أيضًا: اتجاه إنسانيّ، واتجاه إلهيّ. فهو في إنسانيّته ينظر إلى الماضي، حيث أهله وإخوته (في الفندق المخرّب)، وهو في ألوهيّته يمسح الأرض بالنار، كما مسح الله بها سادوم، ليزيل منها رواسب التخلف الّتي علقت بها:

"حملتُ النارَ للفندقِ، للبيتِ المخرَّبْ
فيهِ أطمارُ أبي، عُكّازُهُ

ويُضيءُ البيتَ خفّاش مذهَّبْ
دونَهُ يَخشعُ أهلي، إخوتي..."

يترابط في هذه الصورة شيئان أساسيّان: الأوّل هو ارتباط الأب، والماضي عمومًا، بالأطمار، ما معناه أنّها بالية، ولا بدّ من تغييرها؛ والثاني هو العبادة الوثنيّة، فالخفّاش المذهَّب هو صورة لإله وثنيّ، يحاول الشاعر أن يخلقها من أجل ترميز الشرّ. وهذا يذكّرنا بيهوه الّذي أراد أن يضرب العبرانيّين حين سبكوا ذهبهم عجلًا ذهبيًّا، وراحوا يعبدونه، فيما كان موسى يتلقّى وصايا الله على الطور؛ كما يمثّل وثنية السادوميّين الّذين أبادهم الله بالنار. لهذا السبب، ينتقل المعنى من النصّ الدينيّ، إلى النصّ الشعريّ، ليصير الشاعر هو الإله المحيي والمميت، وبِيَدِه أن يعيد خلق البشر مجدّدًا.

هـ – النار الداخليّة وذات الشاعر: لكنّ الشاعر يلحّ أكثر على معنى النار الّذي يركّبه، لأنّنا لا نلبث أن نجد ذاته تبتلع الرموز، وتتحوّل نفسها إلى أرض سادوم الّتي أتت النار عليها. ولكنّه في هذا يجعل هذه النار مطهّرة، فيُدخلها في مسار آخر، مخالف لمسارها الأساسيّ. فهذه النار لم تُبقِ شيئًا في ذاته من بيته، وأتعابه الماضية، وتاريخ عمره. لقد أتت عليها بكاملها. ومعنى هذا أنّها مسحت ماضيه، لتمهّد له البداية. فسادوم هنا تصير ذاتًا لا أرضًا: ذات الوطن، وذات الشاعر في المعنى الأبعد، لأنّه يمثّل وطنه؛

والشرور الّتي عرفناها في الكتاب المقدّس تصير صورة للمفاهيم البالية الّتي يريد الشاعر أن يتخلّص منها بالنار: نار المعرفة. هنا بالتحديد يتداخل الشاعر ببروميثيوس، ويستعير معنى النار البروميثيّة، من أجل إعادة تشكيل المعنى. إنّه ليس "بوذيًّا" بحبّه، كما يقول، لأنّ البوذيّين يقبلون بالمقَدَّر، ويرون الحياة مقدَّرَة سلَفًا؛ ولكنّه يفعل داخل الواقع، فيفتدي، ويعاني التجربة. وفي هذا يشبه بروميثيوس. والجيل الجديد الّذي يتكلم عليه الشاعر ينبثق من ذاته وفيها، حيث "يروّضهم" بالتجربة الّتي تستمدّ مقوّماتها الأصيلة من الواقع نفسه ومعاناته.

والشاعر يمرّر النار على تاريخه ("أحرقتُ تاريخي")، فيعكس، بذلك، مفهوم النار الداخليّة الّتي تمثّل المعرفة البروميثيّة. كما يقرن هذا الواقع بالواقع اللبنانيّ: فـ"فندق الشرق الكبير" فندق لبنانيّ، و"التاجر المرائي" يمثّل به اللبنانيّين اللذين يتجرّدون من المبادئ، من أجل المال، ويتخلّون عن الكرامة، في سبيل المصالح الشخصيّة، مثلهم مثل البنت الّتي تعاشر الأمراء وتبيع لهم نفسها:

"بنتهم تستمرئُ النابَ الّذي يغرزُ
في البَضِّ الحريرْ
ولْيكُنْ نابَ خَصِيٍّ
إنْ يكنْ نابَ أميرْ..."

وهي أيضًا مثل الشاعر الّذي يكرّس شعره للمال، فيتخلّى عن كرامته، ويجعل شعره منحطًّا، في سبيل المنفعة، فيُفقِد الشعرَ، بهذا، ترفُّعَه وعصمتَه، ويبيع ضميره:

"لم يزلْ شاعرُهم يَنسَلُّ
منْ جَيبْ لجَيبْ
خلفَ دينارٍ صغيرْ
ثمَّ يزهو، يتشهّى، يستعيرْ
لصريرِ الفأرِ في أمعائهِ
من ضميري صوتَ عملاقِ الضميرْ."

وفي الواقع، إنّ سادوم الّتي يريد الشاعر أن يبيدها هي هذا الفندق العريق: هي مفهوم الوطن الّذي صار فندقًا، والشعب الّذي صار خادمًا في ذاك الفندق. النار هنا تصير معنويّة جدًّا، والشاعر يلحّ على أن تكون مُطَهِّرَة. وهو، إذ يطهّر ذاته بها، يمتصّ الفندقَ المذكور في ذاته، ويجعل النار تبيده. إنّ ذات الشاعر تبتلع ما حولها. وهي تتقمّص كلّ صور الخلق الممكنة: فهي صورة المسيح (طفل ناصري)، وصورة النبيّ محمد (بدويّ ضرب القيصرَ بالفرسِ)، وبروميثيوس، وبعل وزوس (يمتشق البرق)، وفارس الفتح العربيّ (فارس يمتشق البرق على الغول)، والقديس جاورجيوس (فارس

يمتشق البرقَ... على التنين)، والمؤمنين المسيحيّين الّذي أسقطوا طغاة روما بإيمانهم من غير قتال (وحفاة روّضوا الوحش بروما...).

وعلى هذا، فإنّ دراسة التناصّات الّتي تطالعنا في هذا النصّ تتيح لنا أن نفرزه إلى عناصر متداخلة، يتشكّل منها الأثَر، وتسمح لنا بالتأويل، والتفكيك في قراءتنا. وهذا ما سنحاول أن نقوم به.

٤ – القراءة التفكيكة: ينطلق التفكيك من مبدإ بسيط ومعقّد في آن. فـ"إذا كان البناء يتمثّل في إيجاد منظومة معقّدة، بتنظيم بعض العناصر، فإنّ التفكيك يُعلن بطريقة ممتازة عن العملية المتمثّلة في تحليل "جسم" وبإرجاعه إلى عناصره المكوّنة."[١] وهذا ينطبق تمامًا على ما نريد القيام به، في ردّ النصّ إلى مكوّناته، ثمّ إظهار تحلّل هذه المكوّنات، وتفسّخها داخل العمل، بالطريقة الّتي هو عليه. وهنا يظهر لنا مفهوم "الاختلاف" الّذي ينادي به دريدا، فهذا المفهوم، "باعتباره فسحة، كما يبرزه النصّ الّذي قمنا بنسخه، يعارض على العكس كلَّ ادّخار، كلّ احتياط، ويقدّم نفسه ككتابة أخرى تتكوّن مثل إمكانيّة امّحاء مطلق."[٢] فالكتابة، كلّ كتابة،

---

١ – سارة كوفمان وروجي لابورت، **مدخل إلى فلسفة دريدا**، تعريب: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرق، ط٢، ١٩٩٤، ص ١٣

٢ – المرجع نفسه، ص ٤٣

تقوم على "الأثر". ويشير هذا الأثر "إلى امّحاء الشيء وبقائه محفوظًا في الباقي من علاماته."[١]

والأثر الّذي يطالعنا، في هذه القصيدة، أشرنا إليه في ما سبق من كلام: بروميثيوس، وزوس، وبعل حْداد، وسادوم، والنار، والفادي... إنّه يتواتر في النصّ، ولكنّه لا يقوم على ما كان يقوم عليه في الأساس. إنّه بناء جديد، منسوخ من السابق، ولكنّه مختلف عنه. الشخصيّات، والأماكن، والأشياء ظاهرة، مُستَجلَبَة من الماضي، ولكنّها مختلفة عمّا كانت عليه في السابق. إنّها تحمل في أعماقها شذرات ووثائق تتبدّد في الحاضر المباشر. وهي لا تستحضر الماضي، ولكنها ترتكز عليه لتنسفه تمامًا. والغياب المقروء، في هذه الوثائق والمنسوخات، يتحوّل إلى حضور، لكنّه متخلخل، بمعنى أنّه يقوم على شذرات مبنيّة على بقيّة الأثر، وتُستَحضَر قياسًا عليه، غير أنّها لا تماثله. الحضور هنا ليس بالضرورة نقيضًا لعدم الحضور، ولا الغياب نقيض الحضور.

بمعنى آخر، الغياب المستَحضَر هنا (الرموز المذكورة آنفًا) يأتي مضافًا إليه: فبروميثيوس يُضاف إليه الشاعر، فيصير معناه جديدًا، مختلفًا عن السابق. لكنّ هذا المعنى، بدوره، يفقد معناه

---

١ – جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، تعريب: كاظم جهاد، الدرا البيضاء: دار توبقال، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٢٧

بالعودة إلى الأثر، لأنّه لا يطابق أثَرَه. وكذلك سدوم، وبعل حْداد، وزوس، والفادي، والنار، وغيرها من الوثائق المستَحضَرَة في النصّ.

وبالعودة إلى هذه الوثائق النصّيّة، نجدنا أمام تحوّلات لافتة، قد يبدو أنّها تمثّل رموزًا جديدة، صلبة في أثناء الكلام؛ لكنّ تفحّصها يُظهر أنّها تنسف نفسها باستمرار. فبروميثيوس الّذي بنى الشاعر النصّ عليه يظهر هنا كالذات المصدَّعَة، لانّه، بفعل التراكمات المضافة إليه – تراكمات المعنى الجديد –، يصير ذاتًا أخرى، تحتفظ في داخلها بصورةٍ لأصلٍ نُسِف بدوره، لأنّه لم يعد قائمًا. وهذا الغياب الّذي يُستَحضَر في النصّ يفقد سقفه، لأنّه قد تغيّر في قراءتنا له. وسادوم الّتي اتّخذت معناها من العهد العتيق، وقد حدّدناه آنفًا، فقدت، بدورها، معناها، وصارت ذاتًا أخرى، تُستَحْضَر فيها الذات الماضية، ولكنّها تسقط معها، لأنّ الأولى – أي الذات الحاضرة في سادوم الجديدة – تسقط في استحضار الذات الماضية (أي سدوم القديمة)، لأنّها تُفهَم من خلالها، ولكنّ هذه الذات الجديدة هي غير القديمة. والذات القديمة لم تعد متماسكة، لأنّها سقطت بحضور سدوم الجديدة. الذاتان تتناسفان، وتنفجران من الداخل. فالتَزْمين يفصل الذات عن نفسها، ويشكّل ذاتًا مفصومة، وهو ما لا يمكن أن نسميه ذاتًا.

وكذلك بالنسبة إلى الفادي: فالصورة الأولى له (صورة المسيح) تُستَحضَر كوثيقة في الصورة الثانية (أنطون سعادة)، وهاتان الصورتان تُستَحضَران كوثيقتين في الصورة الثالثة (الشاعر الفادي). ولكنّ كلّ صورة من هذه الصور تنسف الأخرى: بمعنى أنّ الأولى تفقد ذاتها، حين تظهر الصورةَ الثانية، لأنّها، من خلالها، لم تعد ما كانت عليه؛ وحين تظهر الصورة الثالثة تسقط الصورتان الأولى والثانية، لأنّهما تتغيّران، ولا تعودان ذاتيهما. وكذلك الصورة الثالثة لا تكون صورة إلّا بالعودة إلى الصورتين السابقتين، ما يعني أنّ الصور الثلاثة تنسف بعضها باستمرار.

وعليه، فإنّ كل تأجيل (أو تزمين) "يفصم الذات، يصدّعها، يفصلها عن نفسها، وهكذا فإن الذاتيّ مثل المتفرّد، يجب أن يُقرأ تحت التشطيب؛ وباختصار، إنّ الفسحة، الفاصل، الاختلاف... ذات "مروحة" وهو ما لا يمكننا أبدًا تسميته ذاتًا."[١]

لهذا السبب نقول في التفكيك، إنّ النصّ يحمل في داخله حياته وموته في آن. فالماضي، بالنسبة إلى المعنى، لا وجود له، ولا الحاضر أيضًا (بروميثيوس القديم والجديد، سادوم القديمة والجديدة، الفادي القديم والجديد...)، لأنّ كلّ تشكُّل لهما هو إعادة تشكيل، يحمل في أثنائه شذرات التشكيل الماضي، ولكنّه لا يكون

---

١ – سارة كوفمان وروجي لابورت، **مدخل إلى فلسفة دريدا**، ص ٣٩ – ٤٠

إياه، كما أنّه، بدوره، يتحوّل معناه باستمرار، من خلال ارتباطه بكلٍّ من الماضي (الغياب) والحاضر (الحضور).

ولتفسير هذا نقول: "إذا كان الأثر يحيل إلى ماضٍ مطلق، فمعنى هذا أنّه يُلزمنا بالتفكير في ماضٍ لا نفهمه في شكل الحضور المعدَّل، كحاضر ماضٍ. والحال أنّ الماضي ما دام يعني دائمًا حاضرًا – ماضيًّا، فإنّ الماضي المطلق الّذي يظلّ باقيًا داخل الأثر لم يعد يستحقّ... اسم "ماضٍ"... إنّ المفهوم الميتافيزيقيّ للزمن بشكل عام، لا يمكنه أن يصف بشكل مطابق بنيةَ الأثر."[١] وتطبيقًا، فإنّ صورة بروميثيوس، في هذا النصّ، هي الأثر المتحرّك داخل النصّ، وهي ليست صورة ثابتة في المعنى، بل متحرّكة، بمعنى أنها متحوّلة؛ وتحوُّلها هذا يُدخلها في حال الاختلاف، فهي لا تكون نفسها متى اختلفت. ومثلها صور الرموز الأخرى المذكورة.

إنّ الطبقة السطحيّة لهذه الرموز تخفي تحتها طبقة أخرى (وأحيانًا طبقات) مختلفة عنها، تجعلها غير ثابتة، وتُستَحضَر دومًا من أجل قراءة الطبقة الظاهرة؛ ولكنّها، حين ترتبط بها، تتحرّك كلّها في حال الاختلاف، في حقل منعدم الجاذبيّة، لا مركز له. لهذا السبب، إنّ النار الّتي تظهر في هذه القصيدة، وتشكّل الرمز الأعمق والأبرز، تتحرّك في حقل غير محدود، ينسف نفسه

---

١ – المرجع نفسه، ص ٣٠

باستمرار، لأنّه يحمل في أعماقه نقيضًا: الخير والشرّ، والحياة والموت، والتدمير والإحياء، والحضور والغياب... وبناء النصّ بكامله يقوم على حركة الاختلاف هذه، ليصير مجموعة من الشظايا المتجمّعة، والآثار الّتي تتحرّك باستمرار، وتتغيّر بفعل القراءات والفكر، إلى ما لا نهاية.

وإذا أردنا أن نستذكر التناصّات الكبيرة الّتي بُنِيَ النصّ عليها، وتكلّمنا عليها في ما سبق، أمكننا أن نحصر أبرزها بما يأتي: بروميثيوس، بعل حْداد، زوس، أنطون سعادة، المسيح، سادوم، النار، زوجة لوط الّتي تحولت إلى عمود ملح، النبي محمد، الفارس العربيّ، القدّيس جاورجيوس (الخضر)، المسيحيّون المؤمنون؛ وكلّها تناصّات ترتبط في سياق هذا النصّ ببعضها، ولكنّها، إذ تفعل، تكسر أثرها السابق، وتنكسر معه، لتغدو مجموعة من الشظايا المتناثرة، فوق بعضها، والمرتبطة ببعضها في تناثرها، تتزمّن، وتتحرّك في أقبية سريّة، عبر الألفاظ، لتصير مجموعة من الدلالات المبهمة، المتحرّكة، وقد تركت محورها ونسفته. إنّها طبقات سفليّة تسحب إليها المعنى السطحيّ الظاهر؛ وهي، في فعلها هذا، تنقض ما بُنيت عليه، بشكل مستمرّ، ولا تستجيب إلّا لمعنى لاحق، ممكن، يبقى في طور التشكُّل، ولكنّ تشكُّله النهائيّ يظلّ أمرًا مستحيلًا.

٥ – خاتمة: هكذا، نلاحظ أنّ النصّ مبنيّ على تناصّ (تعالق نصيّ كما ذكرنا)، ويتكوّن من مجموعة شظايا تتداخل في المعنى بشكل وثائق متجمّعة، ولكنّها تَستحضر، عند القراءة، الغيابَ والحضور في آن، ويكون الحضور هو طبقتَها الظاهرة، في حين أنّ الغياب هو الطبقاتِ المستترةَ في المعنى. وكلّ هذه الطبقات تتحرّك متغيّرة باستمرار، لتمسح عن نفسها ثبات الدلالة، وتفضح سقوط المؤلّف، وأحاديّة القراءة.

قائمة المصادر والمراجع:

١ – المصادر:

أ – المعاجم:

- ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، لا تاريخ
- زيتونة، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت: مكتبة لبنان ودار النهار، ط١، ٢٠٠٢

ب – الدواوين الشعرية:

- حاوي، خليل: **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧٢
- عبد الصبور، صلاح: **ديوان صلاح عبد الصبور**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧٢

ج – كتب مصادر:

- الطبري، أبو جعفر: **جامع البيان في تفسير القرآن**، بيروت: دار المعرفة، ط٤، ١٩٨٠

٢ – المراجع:

أ – الكتب بالعربية:

- أبي فاضل، ربيعة: **أثر أنطون سعادة في أدباء عصره**، بيروت: دار الركن، ٢٠٠٢
- أدهم، سامي:

ما بعد الحداثة، بيروت: دار كتابات، ط١، ١٩٩٤

ما بعد الفلسفة، بيروت: دار كتابات، ط١، ١٩٩٦

العدمية النهيلستية، بيروت: دار الأنوار ودار الفارابي، ط١، ٢٠٠٣

– أيوب، نبيل: **الطرائق إلى نص القارئ المختلف**، جونية: دار المكتبة الأهلية، ط١، ١٩٩٧

– حاتم، عثمان عماد: **أساطير اليونان**، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨

– حمّودة، عبد العزيز: **المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التفكيك**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، نيسان ١٩٩٨

– الرويلي، ميجان وسعيد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢

– الشرع، علي: **الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث**، عمان: منشورات جامعة اليرموك، ١٩٩٣

– طوق، بولس: **النار والنور في الفكر العالمي**، بيروت: منشورات نوبيليس، ط٢، ٢٠٠٠

– عواد، توفيق يوسف: **حصاد العمر**، بيروت: مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٩٥

– غصوب، مي: **ما بعد الحداثة: العرب في لقطة فيديو**، لندن: دار الساقي، ط١، ١٩٩٢

– فان تيغيم، بول: **الأدب المقارن**، تعريب: سامي الدروبي، بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٤٦

- لا مؤلف، **معجم اللاهوت الكتابي**، تعريب: مجموعة معربين، بيروت: دار المشرق، ط٣، ١٩٩١

- هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٥

- يقطين، سعيد: **انفتاح النصّ الروائي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠١

٣ – الكتب المعربة:

- بارت، رولان:

درجة الصفر للكتابة، تعريب: محمد برادة، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٨٠

نقد وحقيقة (الأعمال الكاملة – ٣)، تعريب: منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤

- دريدا، جاك: **الكتابة والاختلاف**، تعريب: كاظم جهاد، الدرا البيضاء: دار توبقال، ط٢، ٢٠٠٠

- ده سوسّر، فرديناند: **محاضرات في الالسنية العامة**، تعريب: يوسف غازي ومجيد النصّر، جونيه: دار نعمان، ١٩٨٤

- فاتيمو، جيوفاني: **نهاية الحداثة (الفلسفات العدميّة والتفسيريّة في ثقافة ما بعد الحداثة (١٩٨٧)**، تعريب: فاطمة الجيوشي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨

- فوكو، ميشيل: **الكلمات والأشياء**، مجموعة معربين، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠

- كوديرك، بول: **النسبية**، تعريب: مصطفى الرقى، بيروت: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٢

- كوفمان، سارة وروجي لابورت: **مدخل إلى فلسفة دريدا**، تعريب: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرق، ط٢، ١٩٩٤

- هتلر، أدولف: **كفاحي**، تعريب: لويس الحاج، بيروت: مؤسسة بيسان، ط٢، ١٩٩٥

٤ – المقالات:

- أدهم، سامي: **مقال: الفلسفة واللاإستطيقا/ البنية تساوي تدمير البناء – القصيدة – اللامعنى**، مجلة: كتابات معاصرة، عدد ٥٠، حزيران – تموز ٢٠٠٣

- أدهم، سامي: **مقال: ما بعد الحداثة: الواحد/ الخطاب العربي الرائج**، مجلة: كتابات معاصرة، شباط آذار ١٩٩٣

- الزين، محمد شوقي: **مقال: الاختلاف أكثر من لغة أكثر من قناع/ دريدا والتفكيك**، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٥٠، حزيران – تموز، ٢٠٠٣

- أيوب، نبيل:

مقال: الشيفرات الثقافية، الآباء الطيفيّون: عنكبوت نيتشه، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٤٠، ت١ – ك١، ٢٠٠٠

مقال: الشيفرات ودلالات المختلف/ "نشيد الجسر" لخليل حاوي، مجلة: كتابات معاصرة، عدد ٣٠، آذار – نيسان، ١٩٩٧

- تامر، فاضل: **مقال: مستويات القراءة في النصّ: الحضور والغياب/ مقاربات النقاد المعاصرين**، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٢، آذار ١٩٨٩

- دريدا، جاك: **مقال: مسرح القسوة وانتهاء العرض (الواقعة التمثيلية)**، تعريب: كاظم جهاد، مجلة مواقف، عدد ٤٣، خريف ١٩٨١

- دولوز، جيل: **مقال: بروست والعلامات/ الجوهر يساوي المختلف**، تعريب: عبد العزيز بن عرقة، مجلة: كتابات معاصرة، عدد ٣٠، آذار – نيسان، ١٩٩٧

- فيدوح، عبد القادر: **مقال: التناصّ: الوحدات الجزئيّة ووحدة الرؤيا/ أدبية التأويل**، مجلة كتابات معاصرة، عدد ١٧، شباط – آذار ١٩٩٣

- مزيان، عبد الرحمن: **مقال: بارت: النقد الآخر/ السلطة وخيانة الكاتب**، مجلة كتابات معاصرة، عدد ١٩، آب – أيلول ١٩٩٣

٥ – الكتب بالأجنبية:

أ – الكتب بالفرنسية:

- De Saussure, Ferdinand: **Cours de linguistique générale**, publié par: Charles Bally & Albert Sechehaye, Paris: Payot

- Derrida, Jacques:

La dissémination, Paris: Seuil, 1972

Positions, Paris: éd. Minuit, 1972

- Foucault, Michel: **L'archéologie du savoir**, Paris: Gallimard-nrf, 1969

- Reuter, Yves: **Introduction à l'analyse du roman**, Paris: Dunod, 2ème éd. 1996

- Zimma, Pierre: **Manuel sociocritique**, Paris: Picard, 1985

Foucault, Michel: **Les mots et les choses**, Paris: éd. Gallimard nrf, 1966

ب – الكتب بالإنكليزية:

- Berman, Art: **From the new criticism to deconstruction**, Us: Urbana: U of Illinois P, 1988
- Leitch, Vincent.: **Deconstructive Criticism: an advanced introduction**, London: Hutchinson & co., 1983

٥ – المجلات الأجنبية:

- Dällembach, L.: **Intertexte et autotexte**, in: Poétique, n. 29, 1976
- M. Riffaterre, **L'intertexte inconnu**, in: Littérature, n. 41
- Perrone-Moisé, L.: **L'intertextualité critique**, in: Poétique, n. 27

فهرس المحتويات

مدخل ص ١

الفصل الأول: التعريف بالنقد التفكيكيّ

١ – مقدّمة ص ٧

٢ – إستراتيجيذة الفكر الجديد/ التفكيك ص ٧

٣ – عمق التفكيك التاريخيّ ص ١٤

٤ – خاتمة ص ١٦

الفصل الثاني: إستراتيجيّة التفكيك

١ – مقدّمة ص ١٩

٢ – خصوصيّة التفكيك ص ٢٠

٣ – القارئ في التفكيك ص ٢٢

٤ – الممارسة التفكيكيّة/ غياب القارئ وتعدّد القراءات ص ٢٥

٥ – خاتمة ص ٣١

الفصل الثالث: الحضور والغياب في النصّ

١ – مقدمة ص ٣٣

٢ – أفق النصّ/ الحضور والغياب ص ٣٤

٣ – اللغة في التفكيك ص ٤٧

٤ – خاتمة ص ٥٥

الفصل الرابع: التناصّ (أو البَيْنَصّيّة)

٢ – مقدمة ص ٥٧

٢ – شظايا النصوص داخل النصّ الواحد/ أنواع
التناصّ ص ٥٨
أ – التداخل النصّيّ ص ٦١
ب – التوازي النصّيّ ص ٦٢
ج – الإسقاط النصّيّ ص ٦٣
د – التعالق النصّيّ ص ٦٨
هـ – الارتباط النصّيّ ص ٧١
٣ – النصّ المفتوح ص ٧٤
٤ – التفكيك والنصّ/ القراءة والهويّة ص ٧٧
٥ – خاتمة ص ٧٩

تطبيق

تفكيك المرجع وقراءة الغياب في قصيدة "حوار"
لأدونيس ص ٨٣
١ – النص ص ٨٣
٢ – مدخل ص ٨٣
٣ – الشيطان ص ٨٤
٤ – الله ص ٩١
٥ – مهيار الشاعر ص ٩٤
٦ – خلاصة ص ٩٧

شظايا النصّ والمعنى/ عمليّة التناصّ والاختلاف)
(قراءة لقصيدة "عودة إلى سدوم" لخليل حاوي

١ – النصّ ص ٩٩
٢ – مقدمة ص ١٠٤
٣ – قراءة النصّ/ النصّ والتناصّات
أ – مسارات النصّ ص ١٠٥
ب – بروميثيوس ص ١٠٦
ج – النار وتدخلات الرموز ص ١٠٩
د – الفادي وصوره/ بين
بروميثيوس والمسيح وأنطون سعادة والشاعر ص ١١٣
هـ – النار الداخليّة وذات الشاعر ص ١١٥
٤ – القراءة التفكيكيّة ص ١١٨
٥ – خاتمة ص ١٢٤
قائمة المصادر والمراجع ص ١٢٥

من هنا كانت استراتيجية التفكيك تقوم على أساس التناصّ وتعدّد القراءات، وتُبخّر المعنى نفسه، لأنّها تقرأ الثقافات المتراكمة في النصّ، وتتجاوزه إلى معانيه الممكنة، من غير أن تقف عند معنى واحد، فتقرأ ما يمكن أن نسميه الغيابَ، وتستحضره دائمًا على أنّه معنى من المعاني التي تختبئ في المادّة. لذلك يمكننا أن نقول إنّ "موت الكاتب هو الثمن الذي تتطلّبه ولادة القراءة."